

Bo
62

Зограф

часопис
за средњовековну
уметност

2

Радослав Н. и др.



Галерија фресака
Београд
1967

Зограф

Часопис за средњовековну уметност

Број 2, 1967

Издаје

Галерија фресака, Београд, Цара Уроша 20

Редакциони одбор

Лейа Перовић, Аника Скочван и Светислав Мандић (одговорни уредник)

Садржај

Чланци

- 3 — Редакција: Наше старе слике на Међународној изложби у Монреалу
- 4 — Пешир Милковић — Пејек: Једна реалистичка особеност на фрескама Нереза и Студенице
- 6 — Ђорђе Трифуновић: Глагол *работашти* у студеничком натпису из 1209. године
- 8 — Душан Тасић: Фреске из XIII века у капела студеничке звонаре
- 11 — Миријана Ташић — Ђурић: Икона апостола Петра и Павла у Ватикану
- 17 — Гордана Бабић: Портрет крљевића Уроша у Белој цркви каранској
- 20 — Милан Ивановић: Натпис младог краља Марка у цркви св. Недеље у Призрену
- 22 — Војислав Ј. Ђурић: Сликара Радослав и фреске Каленића
- 30 — Светозар Радојчић: Црвац
- 32 — Срејен Пејковић: Зидне слике у Острогу из 1666/67 — непознато дело сликара Радуга
- 39 — Милорад Панић — Суреј: Сачуване плоче старог српског дрвореза

Прилози

- 50 — Светислав Мандић: Фрагмент фреске из Старог Раса
- 50 — Арх. Слободан Пенадовић: Богородичин нимбус на западном порталу у Студеници
- 51 — Миријана Шакоја: Где се налазио храм Благовештења у Студеници

Записи

- 54 — Један давнашњи предлог за оснивање галерије старог сликарства — Неспуњена жеља Велка Петровића — Дец судбина слике

Књиге

- 55 — Гордана Бабић: André Grabar, Le premier art chrétien (200—395)
- 56 — Војислав Ј. Ђурић: А. Б. Банк, Византийское искусство в собраниях Советского Союза
- 56 — Војислав Ј. Ђурић: Rudolf Naumann und Hans Belting, Die Euphemia—Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken
- 57 — Војислав Ј. Ђурић: Светозар Радојчић, Старо српско сликарство
- 58 — Арх. Иван Здравковић: Слободан Пенадовић, Душанова задужбина Манастир св. Арханђела код Призрена

Штампарнија „Научно дело“, Београд, Вука Караџића 5

Штампање завршено 28. фебруара 1968.





Фреске на западном зиду Богородичне цркве у Свиугенци

Наше старе слике на Међународној изложби у Монтреалу

Шест месеци, од априла до октобра 1967, у Монтреалу је, у Канади, одржавана Међународна изложба, Експо 67. Девиза изложбе била је: Човек и његов свет. Скоро све земље света, од малих до великих, приказале су на тој изложби оно највредније што имају и што су њихови народи створили. Та смотра стваралаштва духовних и материјалних вредности представљала је, заиста, племенито такмичење, у време када је човечанство испуњено и нежељним такмичењима друге врсте.

По обичају ранијих изложби, и на овој су, поред савремених, приказана и некадашња дела људских мисли и руку. Концепција нашег дела изложбе: „Југославија — земља са богатом духовном и материјалном културом и савременим друштвеним односима“ омогућила је да, поред приказа данашњег живота у југословенским земљама, буде изложено и више значајних уметничких остварења из прошлости. Из свих епоха живота који се одвијао на нашем тлу, изложени су најдрагоценији оригинали и највеће вредности.

Нас, пошто се бавимо средњовековном уметношћу, радује чињеница што је Југославију на тој изложби заступало и неколико одабраних слика насталих у средњем веку. У југословенском павиљону у Монтреалу биле су изложене две двоструке иконе из Охрида: Богородица са Благовестима и Богородица са Распећем, обе с краја XIII века; затим Благости и свети Никола, са дечанског иконостаса, из 1350 године. Централно место павиљона заузиле су копије фресака са скоро целог западног зида из Богородичине цркве у Студеници: Распеће из 1209, и Васкрсење Лазарево и Улазак у Јерусалим, из 1569 године.

Те старе слике, уклопљене у један нови амбијент, постављене под једно далеко, друго небо, изазвале су код посетилаца огромно интересовање. То је сасвим схватљиво. Ово доба, оптерећено и благодетима и тежином свога техничког развоја којим господари али и коме бива роб, све више упућује своје мисли и очи уметностима свих родова, подготву сликарству, том свевременском и најинтернационалијем језику човечанства. Ликовне уметности су, најзад, као једно од примарних средстава човековог емоционалног и стваралачког изражавања, одувек заокупљале човеков дух. Јер су кроз њих говориле велике идеје и судбоносни покрети који су доминирали и временом и народима и територијама. Али су говорили и осећања појединца, суоченог са његовом краткотрајном егзистенцијом и ограниченим стаништем.

Наше средњовековно сликарство било је прављено у условима некадашњег начина живота и мишљења. Као скоро целокупна тадања уметност Европе и блиских јој источних предела, служило је идеји хришћанства. Али је увек било окренуто човеку, његовом бићу, питањима живљења и умирања. Ми данас можемо само приближно да се поистоветимо са нашим оновременим претходницима, да нејак о схватимо њихова веровања, надања и жудњу за утехом коју су од тих слика тражили и добијали. Од њих нас деле неколике стотине година без нормалног континуитета, дели нас измењена друштвена свест, огромни мисаони и материјални развој, сасвим другачија мерила о лепом. Али ако нисмо кадри да потпуно разумемо квалитет предачких осећања, сигурни смо у разлоге наших, данашњих узбуђења пред старом уметношћу. Ми не волимо свако старо дело, сваку стару слику. У многим поштујемо само време, или пак у њима налазимо податке који задовољавају само нашу радозналост за оно што је било. Али ако осетимо да једна стара слика и нама данас јасно говори, не да нас убеди у идеју коју заступа, него да нас својим хуманим садржајем, реченим на уметнички начин, нагна на размисаљање, на узлете, на благородна осећања, на једно дубље поимање света у нама и око нас, онда та слика испуњава своју основну мисију уметничког дела којејму ни временске ни просторне удаљености не могу ослабити интензитет дејства.

Наше старе слике, изложене у Монтреалу, припадају делима те врсте. Њихови дани, нама непознати ствараоци, оставили су нам их као најлепше наследство. Доприле су, сво, у наше време, и на другу страну земаљске кугле, да ослемењују људе, подсећајући их на туге и на радости живота. Како је лепа њихова мисија!

Једна реалистичка особеност на фрескама Нереза и Студенице

Иако није прошло много времена од интензивних открића споменика средњовековног сликарства на тлу Македоније и Србије, ипак је научна мисао у овом домену брзо допрла до решавања главних и веома значајних проблема. У проучавању новооткривених споменика, видљив је процес прерастања научне мисли са искључиво садржинско-иконографских проблема на суштинске проблеме ликовно-естетског карактера. Резултати оваквог прилажења проучавању сликарских дела у Македонији и Србији омогућили су да се виде још јасније разлике и одреди прецизнији степен њихове вредности. Данас се многа дела са овога тла са високим уметничким квалитетима и иконографским специфичностима не могу више изоставити чак ни из најстрожијих антологија опште историје сликарства. Међу другим сликарским делима, ту свакако спадају Нерези из 1164. и Студеница из 1209. године, која су, у ствари, предмет нашег посебног интересовања у овом чланку. Ово утицало пре што неке њихове сликарске особине употпуњују слику о принципима ликовне естетике једног одређеног периода византијске цивилизације.

Недавно очишћена чувена композиција Распећа Христовог у Богородичиној цркви у Студеници, привукла је нашу пажњу, јер се чишћењем данас омогућило не само детаљније анализирање ликовног третмана, већ и сагледавање неких нових сликарских појединости. Потребно је овде истаћи један сликарски елемент — као предмет нашег посебног интересовања — који пре чишћења није био довољно уочљив на овом живопису.

Реч је о једној неуобичајеној сликарској пракси да се веома педантно белеше неке појединости на телу распетога Христа: мале под паухом, на грудима у доњем делу трбуха, као и трепавице на очима. Ови су детаљи на студеничкој фресци, на први поглед, изненађујући, особито када се имају у виду наша досадашња знања о строгим пропорцијама естетских принципа византијског сликарства. С обзиром на њихову уобичајену појаву у делима италијанских мајстора нешто каснијег Дучента, увек се помишља да је то један специфичан феномен западног сликарства, који је дошао као резултат новог, реалистичнијег струјања у италијанској уметности, под делимичним утицајем готског стваралаштва. Међутим, да ли решење овог проблема треба да остане у границама оваквих тумачења, питање је на које мислимо да треба тражити одговор у сасвим другом правцу. Заиста, испитивачи студеничког живописа уочили су неке елементе по којима се данас у Студеници „још јасније осећа близина Западала“, па се чак може и помислити на грчке мајсторе из Јужне Италије, где су се хармонично спајале византијске престојичке традиције са романским елементима. Пасуирот овом становишту, које произилази углавном из проучавања неких елемената иконографског карактера, ипак стоји и чињеница да се са детаљнијим проучавањем ликовног фонда византијске уметности данас утврдило и источно порекло многих елемената који су се дуго времена у науци третирали као искључиво западни. Ово показује да је иконографска анализа у овој области веома деликатна и да се још увек може сматрати доста несигурно за утврђивање западног порекла многих елемената у византијској уметности.

Зато нема сумње да стојимо пред веома занимљивим проблемом при решавању порекла неосбитног реалистичног испривања детаља на лицу Христа у Студеници. На основу досадашњих познавања, овај изразито реалистички ликовни третман могао би се исто тако тумачити као доста туђ естетском разумевању византијског стваралаштва. Међутим, он нас ипак не сме довести до закључка да је био сасвим стран неким византијским мајсторима. Трагајући за овим реалистичким ликовним елементом на другим византијским споменицима, ми смо данас у могућности да укажемо бар на још један скоро идентичан пример. То је сликарство Нереза, из 1164. године, које је вероватно дело мајстора париградског порекла. У Нерезима, на композицијама Скидање с крста и Оплакивање, Христос је представљен са маљма под паухом. Мајстор Нереза, као и мајстор Студенице, јасно испољавају у овом, ретко би се на први поглед, безначајном елементу, свој реалистички однос у опсервирању људског тела. Њихове сликарске разлике су само формалног уметничког карактера; оба ова анонима нису биле личности исте генерације, већ двеју различитих генерација које су се непосредно смењивале. У овом погледу, они потврђују тај еволутивни процес у изражавању овог реалистичког елемента и не изненађују нас неким дисконтинуитетом.

Они реалистички елементи на фрескама Нереза и Студенице свакако нису нека индична појава у византијском сликарству. Они се могу тумачити као логичан контекст доста честих настојања сликара да на



Ајосотис Павле
из Прочења
ајосотиса,
Нерези, 1164



Христос, из Распећа,
Богородичина црква у Свуденци, 1209

различит начин изразе један опипљивији, реалнији свет верског садржаја. Биће, несумњиво, довољно ако подсетимо само на неке примере, особито из Нереза: дубоко емоционални лик Богородице са чувеног Опшакивања, нежни мајчин пољубац у Скидању с крста, или онај упуштен лик малог Христа на композицији Сретења, као и друга слична реалистична ликовна решења. У овом погледу свакако заслужује пажњу и један детаљ на композицији Причећања апостола, из Нереза, који није досада уочен од испитивача ових фреска. То је лик апостола Павла, који је представљен са пољупторесним устима, док је више у путуру с којим се причешћује, моделирано до појединости, стварајући тиме илузију реалне слике преласка пића из путура у пољупторесна уста апостола.

Чини нам се да се путем ове микроанализе отвара једно питање од ширег значаја за византијско сликарство уопште. Наиме, ради се о одређеним порукама већег круга мајстора византијског ликовног образовања који

су користили, или сами стварали, повољнију класу за испољавање својих разумевања и начина гледања предмета којег сликају. Суштина њихових настојања, томе да изразе у својим сликама реалнији свет, па ма и једним јединим детаљем, као опозицију ми строгом интерпретаторима византијских теолога о ховном свету, дубоко спиритуализованом и прецизније од чулних елемената. Јасно је да овај проблем дубоко задира у општа ликовно-естетска питања византијског сликарства.

Опште је већ позната чињеница да су се византијски сликари својим основним ликовним проседом служили да најодекватније протумаче у слици строгосте мисли које су прелазиле границу света алиости. У сфери ирационалних идеала, сликари су казали сну снагу својих способности за деформацију, дематеријализацију стварности: тежњом да предстедан такав духовни свет, они су често лишавали предмете опипљивости, чулности, просторности и других физичких законитости природе. Византијско сликарство, прожето овом тенденцијом, испољило је и својој поруку о манифестацији суштинског-духовног једне личности или објекта. Са ове позиције логично произилази да је појава реализма у византијском сликарству била немогућа. Међутим, данас је свако доста тешко прихватљива у целини ова строга екстремна формулација византијског сликарства, јер је она није резултат жеља испитивача да контрастирају отворено-белим карактеристикама слику византијске ликовне естетике у односу на оне из епоха које су претходиле или следиле. Византијски ликовни кризис несумњиво је био перманентно присутан, али не увек истом снагом изражајности — сликари су се понекад није трудили да истакну трансценденталне елементе а понекад реалистичке. Ове супротности ликовног разумевања, суштински, биле су спојене као цели тумачени двојну природу Христа: човека и божанства. Христос је представљен као човек скоро равнао друшћу али истовремено са божанским атрибутима; понекад и обротно — уметници су представљали божанско биће појединим атрибутима реалног човека. Оквир овог твореног круга, у коме су се испољавале обе супротности, може се данас јасно сагледати скоро свим сачуваним примерима. Уосталом, билатералност ових ликовних тенденција испољена је и декларативно од стране неких сликара; то је онај изванредан примедан изнет, о мајстору Јовану на декорацији у Пелс једне стране, и мајстору декорације у Леснову, друге. „Пешки сликар верује у божанско порекло св уметности, лесновски мајстори убеђени су, међутим, је сликарство, ипак, „imitatio naturae“...“ (С. Радојчић Зограф, I, стр. 14). Са овим се могу повезати суштинска начела опште византијске ликовне естетике као и то да је са овим трајним контрастима дјелујућеперцепција остала да живи, све до краја, уметност византијске цивилизације. У овој борби византијски реалитички елемент добијао је покладач и веће разлике али више на тлу периферних области Византије и мања њене културне доминације, него у самој њеној метрополи. То је био, у ствари, резултат порука и једини сликара на својим делима са циљем да их сједини у којој живе прими са већим разумевањем, цитираним им комплексне мисли византијске теологије. Свакако у овом контексту треба тражити и делимично објашњења што су сликари на тлу Балкана преносили често своје ликовне идеје са нешто већим реалистичким акцентом.

II. Миљковић-Пешек

Глагол работати
у студеничком натпису из 1209 године

*Завршићак
најписа
у Спуденици*

ИМЕНЕ РАБОТАВШАГО ПОМЕНЪТЕ СЯВУ ГРЪШНАГО

У студеничкој Богородичиној цркви, у дрвену тамбур, отворен је 1951. године један натпис писан златним словима високом 10—12 см. на плавој основи (*Описивање и конзервација фреска у Сидонцини, Саопштења Завода за заштиту и научно проуч. спом. културе НР Србије*, I, 1956, стр. 38—39). Цео натпис, судећи према излазку, данас се не може прочитати. На овом приликом највише занима завршетак натписа:

...и мене ошастачаху ...
Делу Бакџу грђихом.

У првом делу натписа се каже — да је овај пресвјетли храм пречисте Владичице наше Богородице сзидан сват грчњак цар Алексеј велики жулан Стефан Немања, у аџебском образџу Симон монах. После већег оштећења дела, у наставку натписа јасно је исписано у ажурираном облику „великага кнеза Вукана у лето 6717 ишидица 12“. И у већ наведеном завршетку све је записано у ажурираном облику. И испред „мене“ наглашава да се и овде нешто понавља као у претходном реду: „Сава грешни“ говорећи у 1. лицу једине, тражи да и њега работорџи помену у. Значи, да се помен тражио и за кнеза Вукана. Према томе, после работорџа... требало би да стоји ге као генитивни, односно ажурирани наставка за активности први партицип прошлог времена, који има промену присева одређеног вида. А испред „џте требало би да стоји поим. поимџте, што се „јатом“ представља императив од глагола поимџти. Тако би са седам оштећених слова завршетак натписа гласио: и мене работорџа[го поимџ]џте Сава грешна.

Глагол *работати* напуштен је од *работа* (S. Musulim, Rječnik JAZU, XII, 1952, str. 842—843), те се и сва глаголска значења грађују из ове именице. У старословенском језику „*работа*“ има најчешће значење — *служења*, *ропства* (*зѡбѣла*). Тако је у коментару *Божанское Псалтири* Леопа *вѣрнѣишѣхъ ѡ работѣ вѣнѣтѣхъ* (V. Jagić, *Psalterium Bononiense*, Vindobonae, 1907, str. 922, 923). Ђуро Даничић наводи основна значења у српским рукописима: *ропство* (*servitius*) и *ропски рад* (*opera serva*) (*Речник из књижевних списана српских*, III, Београд, 1864, 1—3). У старом српском језику значења се синонимски умножавају према основном значењу — *ропства* и *неволе* *рабство*, *неволја*, *плєнение*, *увод* *у плен*, *порабощєние*, *служєние*, *труд*, *работа* (И. И. Срезневский, *Материалы для словаря древне-русского языка*, III, Спб., 1903, 2—4).

Према „работа“ глагол „работати“ је добио јасно истакнуто значења: работати или служити некоем или нечему (физички или духовно), бити у невољи (видети. Ф. Миколш, *Lexicon palaeoslovenico - graeco - latinum*, 1862, 766; Б. Даница, III, 3—4; И. И. Срезневски, III, 4). Већ наши најстарији писани споменици, међу које спада и студенички натпис, потврђују овака значења. Само са значењем „служити“ или „работати“ некое (*zobolbo*) називали „работати“ у *Marjaviškom jevanĝelju*, једном од најстаријих старословенских споменика са краја X или почетка XI века, који је вероватно

писан на Балкану. У пргичи о оцу и два сина син каже оцу:
се толико аџа работат твѣѣ („ето те служим голимо
годиниѣ“, Лука XV, 29). Народ говори Христу: никоме
не работохаѣѣ, никоме не („никоме нијесмо робовали никад,
Јован VIЈТ, 23). Христос говори народу: нити ја раѣм
ловѣѣт дѣлѣѣѣѣ годислаја рабѣѣѣѣѣти („нико не може дава
господара слушати“⁴, Матеј VI, 24) (И. В. Ягичъ,
*Маринское слухивоереніе съ примѣчаніями и при-
ложеними*, Спб. 1883).

Глигорје дијак, Савин савременик, у запису на Милослављевој *jevečefelu* тражи да га не забораве, јер као да господин не ушчува грешнога биће много жао њему који је служио своме господину (дѣ ми естѣ господине жалѣ твоѣ рѣкатиши) (Јб. Стојановић, *Глигорјски записи и нађишци*, 1, Београд, 1902, бр. 6).

Готово у исто време када је писан студенички натпис, свети Сава нам је, пишући у Студеници *Житије свештоса Симеона*, оставио сведочанство и о свом схватању значења „работати“, које се не разликује од већ наведених. Говорећи о себи у трећем лицу, Сава каже како је оцу Симеону непрекидно служио: *иже же и неустатноу емоу работати* (*Симе св. Савз. Издао и Д-р В. Ђоровић, Београд — Ср. Карлови, 1928, стр. 162*).

Преписивач Станислав оставио је запис у Минсју који је 1342. године у Леснову писао по „повељењу“ војводе Оливера. Пошто је именовано све личности које треба Бог да прости, Станислав тражи пропштење и за све слугитеље што служе манастирском храму: Бога да прости створења савјаниника правог работорајних светомѣх храних селѣх (Љ. Стојановић, бр. 76).

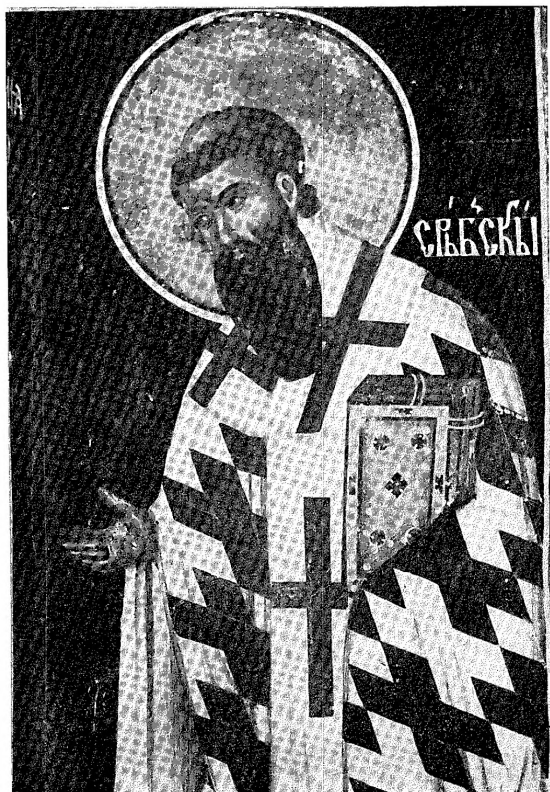
Наведена грађа несумњиво показује да „работати“ не значи радити нешто одређено. У записима или натписима састављеним обично након завршеног рада, сам рад је означен одређеним глаголом. У записима XIII и XIV века, на пример, које је објавио Љубомир Стојановић, сви преписивачки, сликарски, градитељски и други радови означени су одговарајућим глаголима.

Za kćerku je najčešće vezan glagol „pisati“, koji može imati prefiksne: „pisati“ kćerku, jevanђе (Sjatri srpski zayisti, I, br. 14, 21, 38, 43, 68, 89, 91; 100, 167, 182, 189); „napisati“ kćerku, apostol, jevanђе, list, knjigu, pesnac (22, 24, 25, 26, 28, 48, 50, 54, 55, 59, 78, 84, 102, 103, 121, 132, 155, 157, 162, 170, 179); „isapisati“ kćerku, psaltir, tripos, letovnik (34, 99); „pisati“ kćerku, jevanђе, list, knjigu, pesnac (104, 110, 115, 144, 156, 169, 177, 184, 185); „isapisati“ kćerku, prolog (87, 149). Glagolima se ponekad kasnije stadijum rada na knizi: „poceti“ knigi (65); „skocati“ i „svrsiti“ knigu (19, 56, 64, 67, 97); „nacet“ i „svrsiti“ knigu (75). Ili jednostavno — „truditi se“ o knizi (21).

Врста градитељских радова јасно је означена глаголом: „саздати“ храм, дом (23, 41, 46, 71); „сазидати“ лирг, црков, храм (62, 63, 66, 200); „поставити“ храм (105); „обновити“ храм (189); „здати“ манастир (188); „ваздвигнути и саздати“ храм (18); „почети сазидати“ храм (47). Поред градитељских радова означавају се и сликарски: „саздати и украсити“ храм (17); „саздати и пописати“ храм (51, 165); „сазидати и пописати“ црков (96); „сиздат и пописати“ припрату (154). И други радови се у свакој прилици тачно означавају: „створити“ крст (39, 45); „оковати“ књигу (179).

Као што је то био обичај у српским средњовековним записима, и у студеничком натпису из 1209. године глаголом *сиздати* тачно је одређена градитељска радња. Можда је у општењем делу натписа било поменуто и живописање цркве? Наведена грађа из писаних споменика и садржина средњовековних записа казује нам да „работати“ није синоним за „радити“ (радити нешто), већ — „робовати“ или „служити“ (некоме или нечему). Тако је и „Сава грешни“ духовно сљужио („работао“) храму који је „сиздао“ његов отац Стефан Немања, у ађеоском лику назван Симеон.

Ђорђе Трифуновић



Свети Сава српски,

фреска у Богородичиној цркви у Сјуденици, из 1569. године

Фреске из XIII века у капели студеничке звонаре

Сасвим је разумљиво да је у комплексу изузетног уметничког богатства манастира Студенице пажња истраживача била усмерена, пре свега, њеним најзначајнијим објектима: Богородичином, Краљеној и св. Николе цркви. За постојање фресака у капели звонаре једва да се знало. Б. Бошковић је забележио њихово присуство, оценивши да оне „по карактеру припадају XIII веку“¹. С. Ненадовић је, говорећи о архитектури студеничке куле (звонаре), индиректно датирао и фреске ове капеле, сматрајући да је кула озида на остацима двеју старијих полукружних зид куле једновремено зидан са спољним зидом трпезарије), а да је четвртаста кула подигнута „много касније“, када су трпезарија и обе полукружне куле биле већ порушене.² Овај живопис спомиње и проф. С. Радојчић, и датира га у „рани XIII

век“.³ Нешто опширније информације о садржају и карактеру овог сликарства објавио је и аутор овог чланка, датирајући га у четврту деценију XIII века.⁴

С. Ненадовић је тачно уочио да конструктивни елементи ове „куле“ говоре против њене намене као одбрамбене тврђавске куле, и да је она „служила као звоник и као капела, а не специјално за одбрану“. Али, његова претпоставка да је кула саграђена тек онда пошто су „првобитна студеничка утврђења“ била скоро савијена са земљом, неодржива је из више разлога. Не узимајући у обзир саме фреске, о којима ће тек бити речи, ништа не доказује постојање било каквих првобитних утврђења у Студеници.⁵ Добро је познато да пиједан манастир Немањина (Жича, Милешева, Сопоћани, итд.) није био окружен тврђавским зидинама. Отуда ни у полукружним темељима студеничке звонаре не треба гледати а ригор претходну одбрамбену кулу, већ много логичнију могућност о

¹ Б. Бошковић — Б. Вуловић, Царичин град — Куршумлија — Студеница, Старијар VII—VIII, Београд 1956/7, 179.

² С. М. Ненадовић, Студенички проблеми, Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије, књ. III, Београд 1957, 90. Овде се, очигледно, мисли на тзв. турски период.

³ С. Радојчић, Старо српско сликарство, Београд 1966, 38.

⁴ Д. Тасић, Манастир Студеница, „Краљева и околиша“, Београд 1966, 135.

⁵ Уп. сам текст С. Ненадовића на стр. 90 наведеног дела.



1
Фреске на
источном зиду
у капели студеничке
звонаре

2
Христос
Емануил



3
Јодан архијереј,
фреске у капели
студеничке звонаре



постојању велике капије (првобитног главног улаза) која је адаптирана као база звонаре приликом радова на великој припрати краља Радослава.⁶

Полуплохнасто засељено правоугаono одељење на првом спрату студеничке звонаре (величина 4,5 x 3,5 м) има фреска само на источном зиду (сл. 1). У првој зони, са обе стране прозора, представљени су по два архијереја полукренута према прозору. Архијереји су представљени у целој фигури изузев првог са северне стране који је, због нише, приказан у бисти. У ниши је допојасни лик Христа Емануила, младог и без браде, који десном руком благосиља (сл. 2). Уз њега је једина очувана сигнатура: IG XG. Фреске су до те мере страдале од пожара да се од хаљина архијереја добро виде само полуставриони са крстовима, нарукнице и надбеденици. Архијереји са северне стране држе кратке развијене свитке, они са јужне имају дуге свитке који, пребачени преко руку, падају скоро до самих ногу. Трагови натписа једино се називу на свитку леве северне фигуре. У четири реда (само прва три читљива), белим словима исписан је српски текст: *Ги бѣ мѣхъ ежѣ... Речи се односе на део молитве приноса (предложенија, *предбѣне*) из проскомидије (која је представљена нишом испод самог свитка са овим текстом) када се свештеник и њакон кладају еухаристичким честицама. Иако се текст односи на св. Јована Златоустог⁷, не може се са сигурношћу закључити да приказани литурџичар заиста њега представља.*

У другој зони, читавом ширини зида, илустрована је композиција Преображења Христовог. Сцена је приказана на убицајан начин: са обе стране Христа

у мандорли издуженог облика, из које изврне шест кракова зрака, стоје пророци Мојсије и Илија. Мојсије је окренут, са испруженим рукама, према Христу, Илија приклања главу према њему и држи на прсима књигу. У доњем делу су фигуре тројице апостола (Петра, Јакова и Јована) који клечећи, застрашени визијом, учествују у догађају. Иконографија студеничког Преображења нема елемената којима се може издвојити из низа сличних. И у великим споменицима, као у Дафни (око 1100) или Нерезима (1164), распоред и број фигура истовестан је као и овде. Низ споменика у Костуру (Грчка) следи исту шему: у св. Врачима (X—XI в.), св. Николти Касничком (1095) или св. Стефану (XII в.).⁸ Разликујући се у детаљима по разуђености стеновитог пејзажа и вегетације, или по динамичности покрета учесника догађаја, сви ови споменици до XIII века показују заједничку основну концепцију. Изразитије разлике јављају се тек у другој половини XIII века. Поменимо само Сопотане, са слободно компонованом сценом Преображења, или мишићујући вибриског рукописа бр. 5, где се на сличан начин уводи још седам фигура — учесника догађаја⁹.

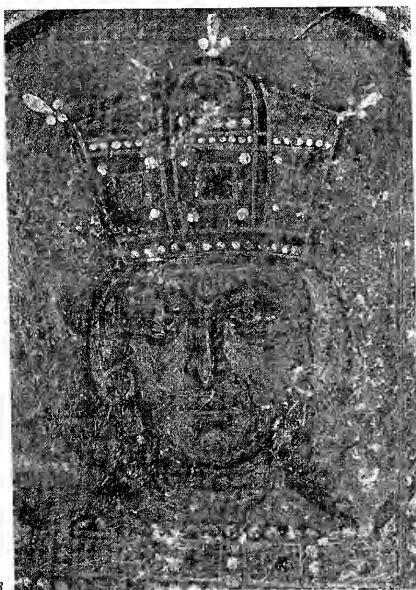
Тешко општење фреске у капели студеничке звонаре пружају мало елемената за целовитију стилску анализу. Поред механичких повреда, огреботина и прекрцавања, највећу штету нанела је ватра која је готово сасвим уништила боје. За нијансу боље очуван пиџмент у ниши од осталих површина, више упућује на првобитну обојеност него што пружа стварне податке о пекадашњем колориту. Пада у очи, пре свега, да су ове фреске сликане на жуту позадину. Она је данас мрко-жута. Икарнати су имали основу зелене боје и модулацију окером, уз широк цртек мрко-црвене линије. Боје хаљина, изузимајући мрко-црвену Христа Емануила, само се назире (зелена, плава), све остало постало је мрко-окерасто. Али, и поред општења

⁶ Питање порекла ових полукружних течаља је сложено и изаила из оквира ове теме. Откривање оскне са натписом „Mauricius“ у тамбуру куполе Богородичине цркве и исте тачке у Куршумлији, упутило је испитиваче на најразноврсније претпоставке. Уг. С. Ненадовић, *op. cit.*, 32—33.

⁷ Д. Мирковић, *Православна литурџија*, II, Београд 1966, 69—70; В. Ђурић, *Нелонати споменици српског средњовековног сликарства у Метохiji — I*, Старије Косова и Метохije II — III, Приштина 1963, 77.

⁸ *Στ. Παλεονήδου, Κωστούρι, I, Θεσσαλονίκη*, 1953, табле 19, 53, 93 а, в.

⁹ В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, II, Москва, 1948, т. 249 в.



4
Царица Јелена,
фреска из капеле
у Жичи, 1228—1233

таквог степена, извесни елементи стила довољно су уочљиви да се о њима може говорити са доста сигурношћу. Ради се о пртеку и обликовању пластике. Истиче

⁹ Д. Ташић, Манастир Жича, „Краљево и околина“, Београд 1966, 131. На краља Радослава као икатора жичке приправе и звонаре упућују, поред осталог, и његов портрет (из 1309—1316) у краљевском орнату у пролазу звонаре и речни Доменијана: „Када је просвећени (св. Саво) пребивао много лета са благоверним краљем Радославом (у Жичи) ... сагледа сва своја дела која се творе у дому Спасову (после смрти Првовенчаног, тј. после 1227), и испуњавању се недокојичане (ствари) ... а веће запоседаше починали, што требаше на лепоту Божију“ Ул. Доменијан, *Живот Светог Саве*, изд. СКЗ, Београд 1938, 165, 176.

¹⁰ V. Djurić, *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, 4, Zagreb 1966, s. v. *Zidno slikarstvo*, стр. 616. Аутор цртања фреске жичке капеле у године око 1220, сматрајући да су оне изведене од грчких сликара који су због латинске окупације изгубили иконе у Византији.

¹¹ С. Радојичић, *op. cit.*, 38. „Фреске у јужној капели приправе ... број сликане и технички недотеране, представљају прву супротност савременом стилу насва ... У исту групу најстаријег студеничког живописа, из раног XIII века, спада свакако и веома издјелена источна страна капеле у пиргу ...“

се, пре свега, јако наглашена линија. Веште, али не и префињене руке мајстора изводе пртеж глане, обрва, очију, носа, браде и руку широком линијом. Површине чела и образа пластично су истакнуте широким намазима на којима нема ситног графичког разијања. Само понеки бели акценат (на челу, изнад обрва, поред ноздрва или на јагодицама) подвлачи исте пластичне вредности. Очигледно је да је мајстор ових фресаса напустио ранији изразити графичизам споменика комнинског стила (Нерези, Бурђени Стубови) и да је из њега утицала нова оријентација великог студеничког сликарства Богородичине цркве из 1209. Ова варијанта новог стила XIII века, за који се може слободно рећи да представља локалну, домаћу верзију цариградских сликара који су радили у Богородици студеничкој и Спасовој цркви у Жичи (слој из 1219), није усамљена појава у овим годинама. На сасвим сигурне аналогije упућују стилске паралеле у добро познатој јужној капели краља Радослава из 1234/5 године и у мањој, проученој, али довољно сигурно датираној капели жичке звонаре из 1228—1233.⁹ Аналогije између фреска у капели жичке звонаре и јужне и северне капеле Радослављеве приправе у Студеници истакнуте су недавно.¹⁰ Истовремено је подвучена сличност живописа поменутих капела и оног у студеничкој звонари.¹¹ Исто схватање сликарства ових трију капела, и често идентичан сликарски рукопис, може се лако пратити на групи фигура из композиције „Дочек Немањини моштију у Студеници“, на лику св. Јелене из жичке капеле (сл. 4) и архијереју из студеничке звонаре (сл. 3). Заједничке су велике бадемасте очи са дебелом исцртаним капцима; дуги носеви карактеристичних ноздрва; облик уста са акцентом на доњој усни и, назад, широка модулација са сведеном акцентуацијом белих рефлекса.

За ову групу сликара која је, по свему судећи, сватри капеле живописала у истој, четвртој деценији XIII века, за краља Радослава, карактеристичан је један унутрашњи сукоб: угледајући се у основним концепцијама на ново и велико сликарство XIII века које се рађало у Студеници (напуштање графичизма, уздржан колорит, истицање волуменозности), а остајући у старим комнинским традицијама и својом иконографском и доста grubим пртежом — они мајстори показују све особине једног на брзину сазрелог сликарског језика. Отуда се за њих, чини се, може рећи да припадају оној групи сликара који су се оформили око цариградских мајстора позваних од св. Саве почетком XIII века у Србију из окупираних византиских престоница, и да њихове прве резултате, скромне по својим уметничким вредностима, али ипак самосталне, треба видети у малим, споредним капелама Студенице и Жиче. Значај ових фресака у капели студеничке звонаре лежи у њиховом доприносу бољем познавању оне уметничке групе у којој су, највероватније, формирани првдомаћи, српски сликари, у историји наше средњовековне уметности.

Душан Ташић

Икона апостола Петра и Павла у Ватикану



Икона
апостола
Петра
и Павла
у ризници
цркве
св. Петра,
у Риму
(по копији
Золана
Живковић)

Напори више генерација филолога, историчара и историчара уметности уложени су у разматрање проблема хронологије, стила и атрибуције српске иконе апостола Петра и Павла, која се чува у ватиканској ризници.

Спори ток индукције, од палеографско-језичких расправа до опширних стилских анализа, протегла се на два века. Ако се томе дода и то да је икона била у тој мери пресликана тако да је и њена садржајна страна трпела знатне измене, онда је лако схватити обиле хипотезе које је подстицао један овакав уметнички феномен.

Словенски натпис на икони, који је већ сам по себи искључивао дуго потхрањивану легенду да је икона из времена цара Константина, прочитали су први пут, у XVII веку, полски бискупини Подиенј и Терлецки, који су натпис зацртали приликом своје посете Риму. Додуше ни датум податак 1617. године, Грималди¹

није извукао логичне консеквенце да икона, у том случају, најраније може потицати из времена словенске писмености. То ће уштити тек два века касније Иван Кукуљевић-Сакцињски, случајно наплавивши у једној римској антикварници на бакрорезну репродукцију ватиканске иконе из 1771. године, на којој се јасно, поред латинског, читао словенски натпис.² Заинтересован, Сакцињски је могао на оригиналу да провери да је икона имала само словенске сигнатуре. Пре Кукуљевића, у XVIII веку, Асемани је, компетиторишћу грчко-московски календар, и знајући за словенске натписе на икони, изразио мишљење да је икона не из времена цара Константина, већ из времена словенског апостола Бирила-Константина.³

Тота уверења држали су се, током XIX века, Сакцињски, Јелић⁴ и Де Вал,⁵ док је Рачки⁶ смело тврдио да икона није ранија од XII века, судећи по ортографији, а да се према палеографији слова јасно види да није каснија од XIII века. Сличну хронологију је предлагао Вилхелм⁷ са гледишта црквене археологије, тврдећи да је облик митре на латинском свештенику из XIII века.

Међутим, опширни репертоар архивских података који су донели Јелић⁸, Фолбах⁹ и Аман више се везивао за легенду о једној другој икони Петра и Павла у Ватикану, него ли за ову српску икону. Значајно је, међутим, да најранији архивски податак који се стварно односи на нашу икону у Ватикану, не прелази 1304. годину, а припада попису трезора папа Бонифација VIII и Бенедикта IX.¹⁰ Из истог извора се зна да је икона била рађена на златној мозаици.

Три пута пресликавана,¹¹ икона је дефинитивно била изменила лик у XVI веку. Зна се, према осмој свесци инвентара из 1535, да је мајстор Леонардо, из Пистоје, слободно реставрирао икону, прерушивши

¹ Izvestije o putovanju kroz Dalmaciju u Napulj i Rim s osobitim obzirom na slovensku književnost, umjetnost i starine, od Ivana Kukuljevića Sakcinskog, Arkiv za povjesnicu jugoslavensku, knjiga IV, Zagreb, 1857. 382 ff. Крапак преглед Кукуљевићевог натписа донео је и Србскиј лѣтописъ, Будимъ, 1863.

² J. S. Assemani, Commentarium Calendarii Grego-moschi, ed. 1748, t. V. 1665.

³ A. de Wal, Gli antichi tesori sacri della Basilica Vaticana, Dissertazione della Pontificia Accademia Romana di Archaeologia christiana, ser. II, vol. V. Roma, 1894, 170.

⁴ Katolički list, Zagreb, 1861, XI, 284 f. XXXII, 1881, 104.

⁵ J. Wilpert, Die römische Mosaiken und Maleereien, Freiburg, 1916, Bd II, 409.

⁶ Dr. Luka Jelić, Nuove osservazioni sull'icone vaticane dei SS. Pietro e Paolo, Römische Quartalschrift, Rom, 1892, rom VI.

⁷ W. F. Volbach, Die Ikone der Apostelfürsten in St. Peter zu Rom, Orientalia christiana periodica, vol. VII, № 3-4, Roma, 1941.

⁸ Много поднављана вест прегледача Романа који је својим допунима описа ватиканске базилике од Петра Малпа из године 1544 дао први пут опис иконе Петра и Павла, већујући је уз легендарну слику коју је папа Силвестар показао Константину, не односи се на нашу икону. О животу те легенде сведочи и фреска из цркве Четрдесет мученика из године 1246, где се види двојица потпунији портрет два апостола без икаквих других личности. Упор. Etienne Coche de la Ferté, Du portrait à l'icone, L'Oeil, № 77, mai 1961, 28.

⁹ F. Ehrle, Zur Geschichte des Schatzes der Bibliothek und des Archivs der Päpste im XIV Jahrhundert, Archiv für Literatur und Kirchengeschichte des Mittelalters, Bd. I, Berlin 1885, 458.

¹¹ L. Jelić, op cit, 88.

¹ A. M. Ammann, S. J., Die Ikone der Apostelfürsten in St. Peter zu Rom, Orientalia christiana periodica, vol. VIII, № III-IV, Roma, MCMXLII, 464.

лик краљице Јелене у тзв. цара Константина, а краљевски одевене Драгута и Милутина у монахе. Тек 1941. године је реставратор Пимен Софоров вратио икону у првобитно стање, што је омогућило Фолбаху да, колебајући се између две католчке на српском престолу, одане папи, атрибуира икону ктиктори Јелени, жени Уроша I, мајки краљева Драгута и Милутина. Сем историјских аргумената, икону је датирао и на основу парске иконографије у последњој деценији XIII века. Ово датирање прихватио је и С. Радојчић, сматрајући икону такође делом српских мајстора који се везују за стил арлијских фреска, око 1296. године.¹⁴ У својим приказу Фолбахов књиге, М. Љубинковић нешто помера датирање у зрелије Милутиново време, уз Никиту и Нагоричић.¹⁵

Међутим, у свим ранијим студијама на тему ове ватиканске иконе, пада у очи једна непропорција. С једне стране преопишаност и засићеност архивским подацима и више легендарне историје, а с друге стране одсуство иконографских анализа. А тема апостола Петра и Павла, у византијској и српској иконографији, свакако заслужује пажњу.

Духовна заједница двојице најистакнутијих апостола, која је пре неговања у култу него ли у животу Петра и Павла,¹⁶ рано је прерасла у јединствени празнични оквир чија је комеморација падла 29. јуна. Снажни документ о томе имамо у задиљуваче богатом литургијском репертоару. Ту су се изгубиле легендарне разлике двају супротних природа, Павла — духовног и ученог, Петра — неписменог и импулсивног. Заједнички култ није спречио ни факт да постоји озбиљна сумња јесу ли оба апостола била уопште заједно у Риму, док је сасвим извесно да њихов боравак у Антиохији¹⁷ не само што није довео ни до каквог споразума, већ је пре значајно раскид међу њима.

Но упорос томе, иконографија ране хришћанске уметности уметљива је веру у равноправну улогу оба апостола, протагониста у организацији хришћанске цркве, наспрот толико дискутованом и истицањем примату апостола Петра.

Вест код Евсевија о иконама са ликовима Петра и Павла поткрепљена је низом слично компонованих представа на споменицима ране хришћанске уметности. Два апостола, *Duces in militia Christi*, како их Герке назива у својој студији о почетама иконографије Петра и Павла,¹⁸ веома су честа тема на саркофазима и златним чашама налажених у катакомбама. Било да Христос дели венце обојици апостола, било да они фронтално седе један уз другог на катедри, или да се приказују у профилу појединачно један другом, свуда се ради о јединственој култној слици која ће, кроз читаву историју хришћанске иконографије, држати на окупу два најзначајнија представника цркве.

Још веома рано монументална уметност је ову тему и дубље мисаоно мотивисала. За то имамо пример у Гротаферати,¹⁹ и још боље у катакомби у Вина Касији,

¹⁴ Стевоцар Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд, 1966, 78.

¹⁵ Мирјана Ђорђевић—Љубинковић, *Приказ Фолбахов књиге о икони Петра и Павла*, *Старинар*, нов. I, Београд, 1950, 255.

¹⁶ Сасвим је уласан текст Римље (Adv. haeres. III, 1—3) с краја II века где се каже да су Петар и Павле држали проповед у Риму и организовали цркву. Једино у чему се већина слаже је то да је око 200 године у Риму постојао локалитет који се одређивао као место смрти Петра и Павла.

¹⁷ Пут у Рим и маријинизм под Нероном и расцепе Петрово с главом доље ју у саври, грчка легенда, која потиче из Сирије и рођена је у македонској средини (E. Fohler, L'origine grecque d'une legenda in slavo di San Pietro, *Analecta Bollandiana*, 74, 1956, 115 ff).

¹⁸ *Последња Галахалинија*, II, 12—14.

¹⁹ F. Gerke, *Duces in Militia Christi, Die Anfänge der Petrus-Paulus Ikonographie*, *Kunstchronik*, 7, 1954, 97 ff.

²⁰ M. Besson, *Saint Pierre et les origines de la primauté romaine*, Paris 1927, pl. VI.

у Сиракузи.²⁰ То је уједино и најстарија донагорска слика са апостолима Петром и Павлом, наслијаним са Христом у средини, док крај групе илежи донагорска фигура Марије.

Сродна сема налажена је на дну златних чаша, свједена на симбол, при чему је Христово присуство означено његовим монограмом, а вотивна улога самим предметом.²¹

Ова мисао је присутна и на уметничким предметима најразличитијих техника. Међу објектима ситне уметности вреди издвојити бронзану римску медаљу²² и чувену бечку камењу од ониска²³, чија употребљена основна композиција веома подсећа на икону у Ватикану. Појединачно лебди над Петром и Павлом, груписаним лево и десно од Христа. Канцела из Пуле²⁴ има исту иконографску схему. Оваква сема појављује се и на слоновачи, на Берлинском диптиху из VI века²⁵, и оним из Клишија и Брисла, који чине два крила истог диптиха.²⁶ У такође истоименом српском рукопису који се чува у Бејрутској патријаршији, Петар и Павле су изузетно приказани око дрвета живота.²⁷

Међутим, апсидални мозаик из базилика св. Петра, познат једино по копији Грималдија,²⁸ сматра се темељном римске иконографије Петра и Павла, јасно на саркофазима, тако исто и у монументалном сликарству. Аналогно њему, у Светој Констанцији имамо *Largito panis*, са представом Христа између оба апостола. У Санта Марији Мајоре, место самог Христа налази се хетимасија. У апсиди цркве св. Теодора, Христос је представљен између Петра и Павла, док је изнад њих рука Господња. Такође и у римском Сан Лоренцу, у апсиди је Христос између Петра и Павла. Нешто различитије је схема у латеранском баптистерију, у капели св. Веназија: између Петра и Павла налази се Богородица Оранта, а Христос је изнад њих.²⁹ У Санта Праседе су Петар и Павле са стране уготованог престола. Ова, већ уобичајена схема за римске цркве, налази се и у апсиди св. Цецилије, из XI века. Изузетно, на триумфалном луку у Сан Паоло fuori le mura, Павле држи мач, као каснији додатак.

Занимљиво је истаћи да равесни споменици — архиепископска капела, Сан Витале и Гала Плавидија, немају апсидалну композицију Петра и Павла, што је иначе типично за римске цркве и милански Сан Лоренцо.

Међутим, мозаик израђен после земљотреса на западном луку св. Софије у Цариграду, који је, према

²¹ За катакомбу у Сиракузи види код Biagio Pace, *Arti e civiltà della Sicilia antica*, vol. IV, *Barbari e bizantini*, Roma, 1949, tabl. I, 385.

²² Упог. Carlo Cecchelli, *San Pietro*, Roma, 1938, 17.

²³ Чува се у *Barmatz*, Mario Besson, op. cit., *Illustrazione Vaticana*, III, № 2, 1932, стр. на стр. 74.

²⁴ R. Noll, *Eine unbekannte Grossgemalte mit den Aposteln*, *Atti del VI Congresso Internazionale di archeologia cristiana*, Ravenna, 1962, *Citta del Vaticano*, 1965, p. 545 ff. in Giuseppe Ottaviani, *Osservazioni su un Cameo bizantino* e *Kunsthistorisches Museum di Vienna*, *Atti I congresso nazionale di Studi bizantini*, Ravenna, 1969, 39 ff.

²⁵ Carlo Cecchelli, op. cit. tav. V.

²⁶ Giuseppe Boni and Luisa Bonn Ottolenghi, *Catalogo della Mostra degli avori dell'alto medio evo*, Ravenna, *Chiesi francescani*, 9 settem. - 21 ottobre. 2. ed. 1956, fol. 13.

²⁷ Ibidem, № 68, fig. 116 I № 67 fig. 115.

²⁸ Jules Leroi, *Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient*, Paris, 1964, сл. на стр. 141, 2.

²⁹ Најстарији циклус св. Петра налазио се у бочној лажој ватиканске базилике на северном зиду Маријине капеле Пале Јована VII (703—707). Упог. Adolf Weiss, *Ein Petruszyklus des 7. Jahrhunderts*, *Römische Quartalschrift*, Bd. 58, Heft 1—4, Rom, 1963, 230—270; Fernand Benoit, *Nouveaux sarcophages antiques des aedons*, *essai de classification des sarcophages provençaux*, *Rivista di archeologia cristiana*, *Citta del Vaticano*, Pont. inst. di arch. christ., Roma, 1950, 106, fig. 1, 3; F. Gerke, op. cit. 71, 1954, 95 ff.; Emilio Lavagnino, *L'arte medioevale*, *Storia dell'arte classica e italiana*, vol. II, Torino, 1960, fig. 57, 76, 77.

³⁰ Guglielmo Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, 1967.



Апостоли Павле и Петар,
минијатура у Дроковској историјској књизи у Москви, 1220 год.

сведочанству Константина Порфирогенита, обновио Василије Македонац, представљао је Богородицу са дететом, између апостола Петра и Павла.²⁸ То је схема која ће се знатно касније поновити као votivни мозаик у римској цркви Santa Maria in Trastevere, где ће централно место зауимати Богородица са Христом на престолу. Око ње се налазе медаљони са Петром и Павлом, и три дну фигура клечећег донатора Бертолда.

Ову традиционалну римску иконографију Петра и Павла, чија је композициона схема подразумевала најчешће Христа у средини, а око Петра и Павла и друге светитеље, измениће византијска иконографија у просторно сасвим другачијим димензијама. Христос

Пантократор, Логос, као највеће начело, издвојио се знатно изнад, у куполи, док су фигуре Петра и Павла остале да фланкирају олтарски простор, симболишући на тај начин значајно место које су ова два апостола имала у формирању цркве, и сликајући их на слободним стубовима који носе куполу, или пак на северозападним пиластрима у истој функцији. Кадикад су у питању певничке апсиде, као што је то случај у Соноћанима, или се налазе на истакнутим стубовима испред олтара (у св. Никити), на унутрашњој поврлици великог отвора према порталу (у Богородици Љевинској),²⁹ лево и десно од врата наоса, као у Дечанима и Лесноу, или на пролазу који формирају западни пиластри (у Речанима). Сличан положај на пиластрима који носе сводове имамо у Земену, док се у Петровој цркви код Новог Пазара апостоли налазе на северисточном и југоисточном ступу. Овакав распоред наговештава свуда падане и неку врсту идејне целине коју ова два апостола чине са Христом, присутним било у куполи, на своду или ливети портала.

Старинска шема сусрета Петра и Павла, позната на ситној уметности из римског круга (узмимо за пример рану римску медаљу),³⁰ доживела је своју обнову у XII веку на једном широком низу споменика византијске уметности: печатима, минијатурама и сицилијанским и натопедским зидним сликама, као и на изузетно лепом аквилеском каменом рељефу из XI века.³¹

Сасвим на други начин третирала је византијска иконографија тему Петра и Павла, не узимајући једну епизоду из дела апостолских, као што је случај у поменутој схеми сусрета Петра и Павла, већ напротив третирајући је историски и не наративно, него само као културну слику са votивним елементима донације. Можда би се ипак, са извесном опрезашћу, смело тврдити да је баш у Милутиново време такав култ постојао не само у нашој средини — о чему сведочи ватиканска икона — већ и у Византији, за шта имамо такође доказа на иконама. Сем тога зна се да су у заоставштини жулана Десе и мајке му Белославе, у документу од 3. јула 1281. године, поменуте, међу 20 икона, и две које представљају Петра и Павла. И најстарија црква у Србији била је посвећена апостолима Петру и Павлу.

Веома је симптоматично, на пример, што се патрон цркве у Бијелом Пољу, посвећене св. Петру, од Милутиновог времена замењује именима оба апостола, и Петра и Павла. То је и напело Р. Љубинковића на помисао да би у Петровој цркви, у нези са Милутиновом повељом, требало с правом очекивати појаву оба апостола као патрона цркве, уместо фреске где ктитор подноси свој модел само апостоли Петру.³²

Како у Србији, тако истовремено у палеологовској Грчкој, сусрешемо трогове истог култа. Над ђигуманским местом у Ватопеду налазила се икона Петра и Павла, са сребреним позлаћеним окомом и искуцаним натписом

²⁸ Слично су смислени апостоли у Жичи, поред улазних врата. Петар тамо носи на глави цркву, као и у св. Клименту у Охридју.

²⁹ Leonid Ouspensky and Vladimir Lossky, *Der Sinn der Ikon*, Bern und Olten, 1952, стр. 112 и Mario Besson, op. cit. *L'illustration*, Vaticana, III, 1932, 74. Афронтираних бисте Петра и Павла на једном печату објавио је Delattre, са материјалом из Kapranne (A. L. Delattre, Note sur le Sable auifure de la mer et sur une collection de plombs avec inscriptions trouvés à Carthage, Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques, Paris, 1898, pl. II, № 1).

³⁰ George P. Galanis, *Seals of the byzantine Empire*, Archaeology, vol. 12, № 4, 1959, fig. 9, 268. Cod. gr. 7 fol. 3 r. Psalter XI v. утор. Ernst Kitzinger, *I mosaici di Montreale, Polsetto*, 1966, tabl. 80. Gabriel Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1917, pl. 98, 1, F. van der Meer — Christine Mohrmann, *Bildatlas der frühchristlichen Welt*, Stuttgart — Amsterdam, 1959, № 549, стр. 162.

³² Радивоје Љубинковић, Хукомо спаркијско властелинство и прена светог апостола Петра у Бијелом Пољу, Старица, Нова Серија, књига IX—X, 1958—59.

²⁸ Sitarap des Nersessian, *Le décor des églises du IX siècle*, Actes du VI Congrès international d'études byzantines, Paris, tome II, 1951, 316.



Апостол Павел,
детаљ Византије,
Према св. апостола
у Пелеској
палатарији,
средином XIII века

цара Андроника Палеолога.³² Ова икона је, према податку Антонина, грчка, са одговарајућим натписима. И међу синајским материјалом налазе се иконе сродне тематике.

Иконографска схема ватиканске иконе Петра и Павла, у својој основној оријентацији, има пуно архачког, подсећајући на касноантичке вотивне слике, неке представе Митриног култа, или евоцирајући распоред на конзуларним диптихима. И тамо је две трећине композиције заузимао простор за културну слику, док је једна трећина одређивала за споредније теме. Централни део слике, са бистама апостола, у тесту алокуције, надвишен је малим сегментом Христовог попреја, док је доња трећина уступљена иксторима Драгунину и Милутину и издвојеној фигури њихове мајке Јелене, која се, у проскинези, клања свештенику одевеном у западначку црквену одежду.

У овако постављеној схеми, Бог који је савладар са царем, према Vita Euthymii,³³ добија посреднике, своје главне апостоле, Петра и Павла. У том истом житују где се говори да је срце цара у руци Господа, развијају је класична мисао киторске композиције, која на схеми ватиканске иконе, већ знатно удаљене од првобитних извора царске иконографије, нема више ту непосредност изражавања. Најстарији, још пагански мотив ове иконографске схеме, пратио на златном солиду Аркадија и Хонорија, који седе на престоли држећи глобус, док над њима лебди паганска Висторија, уместо Христа-Нике. И касније, у Византији, никад није прецидана традиција ове касноантичке монетарне схеме. Такав распоред имају портрети Михаила VII Дуке и Марије Алапије,³⁴ које Христос, у сегменту над њима, крунише, затим минијатура Bibl. pat. Coisl. 70 fol. 2 г. из године 1078, на икона Знаменија из истоимене

новгородске катедрале.³⁵ Сличан је случај на мермерној икони из цркве св. Теодора у Арти, из 1270. године,³⁷ на ариљској киторској композицији, на раваничкој и на есфигменској повељи. Такву схему имају и синајска икона Петра и Арсенија³⁸ и минијатура апостола из 1220. године из московског Историјског музеја.³⁹ Овде свакако нема места задржавању на позној иконографији Петра и Павла, без обзира што се понекад ради и о измененим схемама.

Неколико елемената на иконографски неспаскидањој композицији донаторске иконе Петра и Павла из Ватикана, природно су увели ток мисли на атрибуцију иконе Јелени Урошевој, пореклом Францускињи, чије је људске квалитете тако свесрдно истицао архиепископ Данило. Насликан на овој икони у близини својих синова које стихира на велико ветеље у Милутиновој служби поетично назива двема великим светилима, краљица је ипак истовремено издвојила своју личност уз католичког бискупа, највероватније св. Николу, истичући и на тај начин своју подвојену конфесионалност.⁴⁰ Доста сродну иконографску схему је поновила и на икони у Барију.⁴¹ Иен статус монахиње и присуство два краља-савладара на ватиканској икони знатно је сузило хронологију на време од дежеског угонора, 1282, до 1314, када је Јелена умрла. Икона такође није могла настати пре смрти Уроша I, 1267, јер се тек после тог догађаја Јелена замонашила.

Иконографија српске иконе Петра и Павла у Ватикану тесно је везана за историјски компликовану ситуацију на Балкану крајем XIII века, када су папе гађиле наду да ће преко краљице Јелене успети да придобију српског краља, користећи његове непријатељске односе са Византијом. Међутим, сви директни позиви папе Николе, 1288. године и Бенедикта XI, 1303. године, упућени краљу Милутину да пристане уз Рим, остали су без успеха. Дар једне овакве иконе столицу св. Петра може се лако тумачити изразом захвалности на подршку коју је користио и каткад и тражио ова француска принцеза, католичка на српском престолу. Иконографија ватиканске иконе Петра и Павла је само један од многих облика у коме је приврженик краљице Јелене свом католичком пореклу нашла свог најдубљег израза.⁴²

У погледу стила наше иконе, чија је хрололошка граница одређена историјским и палеографским особеностима, можда ипак не би била сувишна једна анализа која бисе, насупрот Фолбаховом разматрању српске уметности у току два века,⁴³ протезала на шири круг византијског стваралачког уопште, али у знатно краћем временском распону палеологове уметности, баш онот периода који нас овде највише интересује.

Већ на први поглед извесна уочљива архачност вуче наш споменик ближе почетама палеологовог

³² Вопросы реставрации, т. 7, Москва, 1928, сл. на стр. 122.

³³ Антон. К. Орбанди, "Ο πάρος της 'Αρχής Θεοδώρας, 'Αρχεποι, том. B", Βόλφ, 1936, сл. 4, стр. 109.

³⁴ Н. Петров, Албумо димитријевског црковног археолошког музеја при Киевској духовној Академији, Вил. I, Колекција синајских и афонских рукописа преславјанског Порфирија Успенског, Киев, 1912, № 337.

³⁵ Сл. грч. п. 7 fol. 7 verso, Држ. ист. музеј у Москви.

³⁶ Могуће је такође претпоставити да је у питању и портрет барског архиепископа Cancellarius краљице Јелене (Theiner, Mon. Slav. I, 124 1307 г.) или би могао такође бити и киторски епископ Марио (Farlati, VI, 442). Јелена се била замонашила у савјетској цркви св. Николе коју је сама подигла, убрзо после смрти свога мужа, 1276 г. Никола такође не би смегао ни претпостави да се у латинском свештеном лицу види папа Никола који је у то време био на власти.

³⁷ Икони св. Николе са донаторима, из Барија, недавно је објавио Вукосав Томић — Де Муро, Српске иконе у цркви св. Николе у Барију, Зборник за литичку историју 2, Нови Сад, 1964.

³⁸ О томе сведоче Јеленине заједнице: црква св. Сергија и Ваха, Богородица Ратичка, катедрала у Сауцу, а нарочито манастир Градаци, са пуно готских детаља у архитектури, Данило анимално-савиштална да је завршетак радова на Грану Јелена славила као ратних који је извојела победу.

³⁹ Упоп. W. F. Volbach, op. cit. 487 ff.

³² Арх. Антонина, Замјетки поклонника Св. Гори, Труды Киевског дух. акад., С. - Петербурга, 1916.

³³ Vita Euthymii, Buzantion, 1957.

³⁴ Упоп. R. Ratto, Monnaies byzantines et d'autres pays contemporaines à l'époque byzantine, Amsterdam, 1959, pl. I, 38, стр. 3 и John Bekwith, The art of Constantinople, London, 1961, 110, fig. 136.



Апостоли Петар и Павле, фреска у Архи, 1296

кастих окера до топлих и румених тонова.⁵² То је још увек сликарски манир близак ватиканској икони, који ће десетак година касније отворити и осиромашити као што је сличан случај код нас на зидном сликарству Архиа.

⁵² K. Weitzmann, *Gazette des beaux arts*, Paris, juillet 1963, 97, fig. 4, 5.

⁵³ J. Kallab, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, 1900, XXI, tabl. I—II; H. Gerstinger, *Die griechische Buchmalerei*, Textband und Tafelband, Wien 1926, 39, 48, tabl. XXI—XXII.

⁵⁴ Упор. А. Некрасов, Возникновение московского искусства, Р. Антон, Москва, 1929, 190 ff и њему сродно ориначко јеванђеље из Музеја кијевске духовне академије, В. Никольской, История русского искусства, I, Москва 1955, 53 ff.

⁵⁵ В. Протопопов, Черты старобългарской одежды въ славянской миниатюрі, Труды секции археологии Института археологии и искусствознания, Москва 1928, 88 ff.

⁵⁶ A. Muralt, *Catalogue des manuscrits grecs de la bibliothèque impériale publique*, St. Peterburg, 1864, 6 f.

⁵⁷ P. Buberl und. H. Gerstinger, *Die byzantinischen Handschriften des 10—18 Jahrhunderts*, Leipzig, 1938, 60 ff, XXIX t.

⁵⁸ А. В. Банн, Из истории русского и западноевропейского искусства, Москва, 1960, 185 ff. Фиг. 89, 90 на стр. 191.

⁵⁹ Εἰκόνη τῆς μορφῆς τοῦ Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Ἀθήνα, 1956, 1958.

⁶⁰ Н. Петров, *op. cit.*, № 3337.

И стилиски и тематски веома је близак ватиканској икони бечки рукописи Theol. gr. 300, где је на фолиј 182 очувана и представа апостола Петра и Павла.⁵³

Сродно третиран икарнијат сусрећемо на рукопису № 6 из Третјаковске галерије,⁵⁴ Хронизи Борја Хамартола,⁵⁵ у Атоском рукопису из Лавре св. Атанасија⁵⁶ и Hist. gr. 53 из Бечке националне библиотеке.⁵⁷

Не треба се чудити овом релативно богатом репертору сликарских аналогја на сачуваним рукописима XIII века. Међутим, за жаљење је што су аналогје са иконама знатно уже. Међу њима, пре свега треба поменути мозаичку икону у левинградском Ермитажу, из некадашње колекције Лихачова,⁵⁸ са представом светих отаца, затим синајску икону св. Петра⁵⁹ и икону св. Петра и Арсенија,⁶⁰ са истим потенцираним пртежом и наглашеном пластикама, који су тако јасно изражени на лицу св. Петра на ватиканској икони.

Некада рађена на златној позадини, сада на окер, грундираној подлози, на јаблановом дрвету, наша икона је сачувала своју монументалност упркос малим размера од 75,5 x 51 см. Топлим бојама позадина и одеће супротставља се ту тон икарнијата, остављајући утисак каквих бронзаних скулптура. Та игра топлот и хладног присутна је на широком плану подлоге и фигура. Исти однос наставља се и унутар драперија, где се химатион шљина-индијско црвене боје супротставља зеленкасто сивом хладном тону хитона. Такође хладно плава боја сегмента са Христом и прозирна, хладно тоналитета тиркизна зелена подлога аркаде у којој се налази Јелена са свештеником, снажно се истичу контрастни елементи према топлој основној и интензивној боји сачуваног окер грунда.

Стилске одлике иконе упућују на датирање непосредно после дежевског уговора, пре него у време прелаза XIII у XIV век, како су то у новије време сматрали истраживачи оне иконе. На њој још сасвим живо реминисцира пластични принцип раног XIII века, познат из левких Апостола, комбинацији са локалним привуком нешто развијенијег провинцијског сликарства мајстора Давидовић, фреска у капели Бурђевих Служба и у св. Николи Студеничком, нарочито што се тиче апостола Павла на нашој икони. Да немишљотично, човек би се лако пренамерио да поверује да је икону првобитно испуњавало само монументални тротачертински формат фигура апостола. На Петровом лицу присутан је, међутим, онај непоновљиви рафинирани дух пртежа из средине XIII века, придуховљених емотивних вредности и снаге, каквим се одликују мајстори Мораче и старијих фреска у Богородици Љевинској. Фолбахове паралеле са Сопонаима или касним охридским иконама морају отпасти. Исто тако тешко је прихватити и аналогје са аријским сликарством с краја XIII века, јер аријска хладноћа и извесна графички шематизам уопште нису својствени нашој икони из Ватикана. У том погледу са далеко више основа и смисла било би тражити паралеле у Јеленином манастиру, Градцу, што нам омогућава јак фрагментарно очувани ликови без горњег слоја боје, и већ на први поглед њихов зрелији стил.

У сваком случају, наша икона тешко може преићи XIV век, како то ипак мисле неки аутори, јер се томе прво, противе стилиски разлози а и чињеница да зрели палеологоска уметност са мозаиком Кахије Цами са св. Апостолима у Солуну или српским фрескама раног XIV века, уноси већ равнотежу у односе пластично и линеарног, док се на ватиканској икони не осећа њихово стапање, већ, напротив, амбивалентно дејство.

Исто тако треба рећи да отаџда паралела између ватиканске иконе и фреска у Никити и Нагоричини већ и због самог факта што се икона прегота времена, на основу инвентарских њених папских ризница већ налазила у Ватикану.

Портрет краљевића Уроша у Белој цркви каранској

У Белој цркви у селу Карану, код Ужица, налази се и киторска композиција на јужном зиду наоса, са ликовима св. Саве, првог архиепископа српског, краља Милутина и краља Душана¹. Али тек 1965. године, први пут је примећен и веома оштећени портрет младог Уроша V, у самом углу између јужног и западног зида наоса, односно између портрета Душана на јужном и краљеве Јелене на западном зиду.² Приземни појас живописа на западном делу јужног зида највећим делом је уништен влагом или објемом, па се од првобитног портрета Уроша V назиру данас само оштећена глава и оквратник хаљине у вислици Душановог бедра, а испод крака лореса, који пада преко Душанове леве руке. Никакви трагови круне нису видљиви на деңијој глави, али изгледа да је венца украшен бисером био сликан.

Ово откриће заслужује још увек пажњу испитивача, на првом месту због тога што дозвољава разматрање питања геније живописања овог раног портрета Уроша V, односно саме цркве, а затим и због тога што овај Урошев портрет, употребен са осталима, указује на извесне разлике у сликању истинија престолонаследника у српском сликарству XIV века.

Урош је у Карану приказан као веома мали дечак, који олу не доире ни до појаса, управо, једва му глава стигне олу изнад колена, па би се могло поверовати да је Урошу, у време живописања ове задужбине жупана Брајана и осталих приложника, било највише четири до пет година. Како је Урош V рођен 1337. године,³ то се до данас претпостављало време живописања Беле Цркве (1332—1337)⁴ мора померити за неколико година касије. Запамћено да круна није била сликана на Урошевој глави иде у прилог претпоставки да је портрет живописан пре 13. априла 1346. године, када је, на државном сабору у Скопљу, Душан крунисан за цара, а Урош V за краља.⁵ Не би се могло претпоставити да би после 1346. Урош V био приказан без краљевске круне, најважније истиније његове власти.

Најранији познати портрети Уроша V за које се претпоставља да су могли бити насликани до 1346. нису тачно датирани. Ипак, изгледа да је Урош, нешто старији од овога у Карану, приказан на сцени 13 (12) кондака Богородичиног Агактиса, илустрованог у јужној капели, посећеној светом Николи, у Дечанима. Ту је дечак обучен у пурпурни дивитисон са лоресом и носи високу затворену круну на глави, као и отац, држи скинтар и стоји на оцем пурпурном јастуку, док мајка Јелена, такође у владарском орнату, стоји на свом. У поређењу са портретом из Карана, Урош је овде већи дечак, пристигао олу до појаса; па ако се може веровати да су сликари приближно тачно приказивали

узраст својих савременика, младих чланова владарске породице, тешко би се могла одржати ранија претпоставка да је овај дечански портрет настао већ око 1340, када је Урош имао свега три године.⁶ Чини нам се да је овај портрет из нешто каснијих година.

На западном зиду јужног дела наоса цркве у Дечанима, код првобитног гроба Стевана Дечанског, запажене су извесне неправке на живопису у доњој зони где су сликани портрети; па горњем слоју новијег живописа сликани су Јелена „благотворна царица све (српске земље) и поморске“, Урош „млади краљ“ и једна принцеза (његова сестра непознатога имена или његова заручница).⁷ Урошев узраст је, поред очуваних сигнатура, још један податак за тачније датовање ове слике, израђене свакако после ранијег дела киторске композиције на јужном зиду наоса, где је Душан сигниран као краљ. Урош је приказан у пурпурном дивитисону с лоресом, с крупном на глави а са скинтром и акакијом у рукама, значи у пуном орнату и са свима атрибутима краљевске власти. Овај Урошев портрет је морао настати после 1346. године, тј. у време када је престолонаследник имао око девет до десет година. А судећи по узрасту, и портрет из капеле св. Николе био је ближи 1346. него 1340. године.

На јужном делу источног зида спољне припрате сопонашког храма очували су се такође портрети Душана, Уроша и Јелене. Душан је сигниран као „велики краљ“, Урош као „Урош краљ, син пренискаог краља Стефана“ а Јелена као краљица. Испитујући ове необичне сигнатуре, С. Радојичић је био склон да поверује да је млади краљ и пре свечаног чина крунисања могао да носи ову титулу.⁸ Историјски подаци сведоче да је успоставља младог краља већ успоставља и озваничена у Србији у време Дечанског и Душана. На државном сабору 1322. године, када је Стеван Дечански крунисан за краља, Душан је, као дечак од 13 година, крунисан као млади краљ и савладар.⁹ Исти обичај је поновљен и 1346. приликом крунисања Урошевог за младог краља, савладара, нако је тада имао само девет година. Међутим, Урош V се помиње као млади краљ већ у јесен 1345. године, у Душановој повељи издатој цркви Богородице Перналепте у Охрид,¹⁰ што значи да је заиста млади краљ могао носити нову титулу по успостављењем обичаја, а чак и пре значајног кривеног обреда крунисања,¹¹ као што је претпостављало и С. Радојичић. Питање је само када је Душан себи за наследника дефинитивно одредио Уроша, без обзира на своје претходне намере и жеље свог млађег полубрата Симеона-Синише, сина Стевана Дечанског из другог брака, који се у Душановој повељи Хиландару из 1342. године помиње поред

¹ М. Кашић, Бела Црква Каранска, Старинар III сер. кн. IV, 1926—1927, 162—172; С. Радојичић, Портрети српских владара у средњем веку, Скопље 1934, 50—51.

² М. Крстовић, Једно интересантно откриће у Белој Цркви Каранској, Весник орган Главног савета удружењег православних свештвенства СФРЈ, Београд, бр. 383, 1 јуна 1965.

³ К. Јиречек — Ј. Радојичић, Историја Срба, Београд 1952, 216.

⁴ Кашић, Бела Црква Каранска, Старинар 1926—1927, 141, 127—128. Радојичић, Портрети, 50; Крстовић је претпоставио да је Урош приказан од године-две дана, па је живопис датовао у 1338. годину.

⁵ Јиречек — Радојичић, Историја Срба, 222.

⁶ Радојичић, Портрети, 53—54, сл. 23.

⁷ В. Петковић, Манастир Дечани, Београд 1941, II, 21, т. LXXX; Радојичић, Портрети, 52.

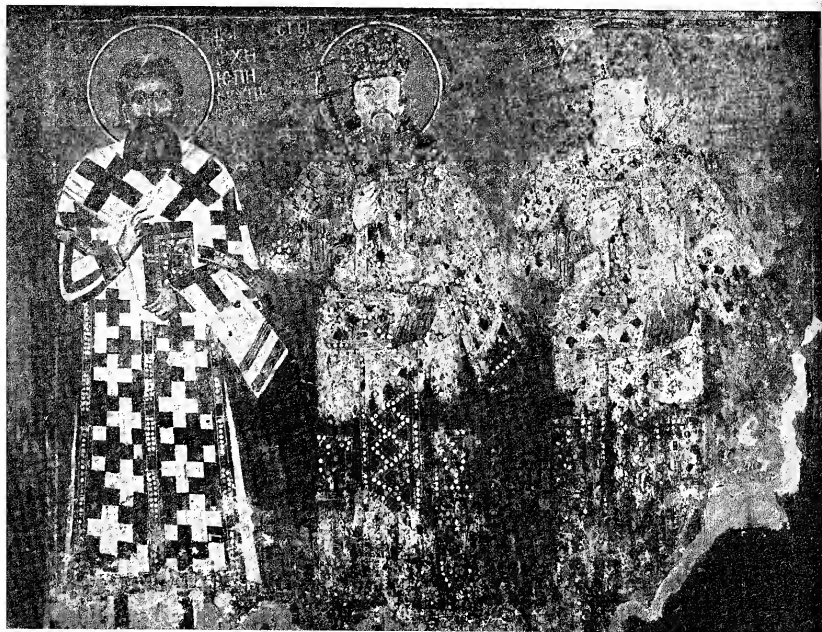
⁸ Радојичић, Портрети, 55.

⁹ М. Миловић, Успоставља „младог краља“ у средњовековној Србији, Историјски гласник 3—4, Београд 1957, 59—79.

¹⁰ А. Солонев, Одбрани словеници српског права од XII до краја XV века, Београд 1926, 127—129.

¹¹ К. Невоструев је добио молитев из српског гробница прве пол. XV века (рук. бр. 307) бивше Синодалне библије у Москви) захваљујући којима се зна о првеном обреду крунисања цара, деспота и друге владете код Срба, види: Три молитев, Гласник Српског Ученог Друштва V (XXII) 1867, 360—363.

1
Свети Сава,
краљ Милутин
и краљ Душан,
фреска у Карану



Уроша, као спонтални наследник Душанов, а који је тада могао имати око педесет до осамнаест година, знајући да је рођен око 1324—1326.¹² Међутим, на сабору у Скопљу 1346, дошета оплукна је јасна: Урош V је добио титулу краља, а Симеон-Синиша титулу деспота, највишу тадашњу титулу коју су на византијском двору могли носити царев син, брат или други најближи рођаци.¹³ Претендујући на српски престо, Симеон-Синиша је ратовао са Урошем одмах после Душанове смрти (1355), а убрзо је од својих људи проглашен и за цара у северној Грчкој.

Чини нам се да карански портрет Уроша V баш нешто светла и на односе Душана и његовог полубрата. Самим тим што Урош у Карану није приказан са круном на глави, може се сматрати да тада још није било ни осигурано ни озваничено његово искључиво право на престо. Судећи по узрасту Урошевом, могло би се поверовати да је та слика настала до 1342. године, када је Душан као свог наследника још увек помињао и брата поред сина, што би опет говорило да је Бела Црква у селу Карану живописана око 1341—1342. Иако је помињан као наследник, Симеон-Синиша никада није приказан у владарском оделу ни с круном на глави за Душанова живота. На фресци Лозе Немањића, живописаној у спољној припрати у Пећи вероватно пре 1337. јер Урош V ту није приказан, смештен је Симеон у завоју лозе одмах поред Душана; тада још деач од око једанаест до тринаест година, приказан је у пуној фигури са венцем на глави, као што су се обично приказивали најближи рођаци владара из породице Немањића, а на фресци Лозе Немањића из Дечана, насликаној око 1350. године, Симеон-Синиша, тада већ крунисани деспот, приказан је у појасу, с венцем на глави у лативи на споредном завоју лозе, док је стојећа фигура Уроша V, краља са круном, скиптром и дијадемом (омотаном преко груди) заузела место крај Душана, крунисаног цара са круном, скиптром и акакијом.¹⁴ Изамене државне прилике јасно су показане на овим сликама. Урош V, краљ и савладар, добио је све ипак није власти и приказан је и у лози на исти начин као и отац владаг.

Киторски портрети из Сокоћана и Ариља сведоче у прилог запажању да се већ у другој половини XIII века у Рашкој није правила разлика између костима владара и престолонаследника. Обојица носе исти одел и исту високу затворену круну, коју Византијци доба Палеолога зову *стена*.¹⁵ У киторској поворци на јужном и западном зиду у насосу Сокоћана, монаси Симеон (Стеван Немања) и Симон (Стеван Првовеичани) приводе Богородици краља Уроша I, ктитора, у пурпурном дивитисиону са широким лоросом и с круном на глави, а с моделом цркве у руди; иза њих иду два његова сина: старији Драгутин у пурпурном дивитисиону с лоросом и с круном на глави, и млађи Милутин у белој туници и пурпурној хламиди с венцем на глави. Сликани на новом слоју живописа око 1270—1275, ови портрети Драгутина и Милутина јасно показују разлику костима престолонаследника и млађег сина краљевог. Иста разлика се запажа и на фресци краљеве породице у нартексу Сокоћана, где су Урош I

¹² Ралојевић, Портрети, 48.

¹³ Pseudo-Kodinos, *Traité des Offices*, éd. J. Verpeaux, Paris 1966. 133.

¹⁴ Ралојевић, Портрети 48—49 и 57—59.

¹⁵ Pseudo-Kodinos, éd. Verpeaux, 1966, 199.



2
Краљ Душан.
Пред њега је лик
младог Уроша,
првобитне врхове
из Карана

и Драгутић приказани с истим крунама и у истим владарским костимима како прилазе Богородици (источни зид), док их прате Милутин у белој туници и пурпурној хламиди, с венцем на глави, и краљица Јелена (јужни зид).¹⁶

Сопоћански портрети приказују политичко прилике у Рашкој, где је Драгутић још пре 1268. године

¹⁶ Радочић, Портрети, 23, сл. 9; Ј. Ковачевић, Средњовековна пошља балканских Словена, Београд 1953, 35, сл. VIII и IX; В. Ђурић, Сопоћани, Београд 1963, 87—88, 19, 130, 132.

¹⁷ Иковић, Установа „младог краља“, Историј. гласник 1957, 60—65.

¹⁸ Арх. Дасило, Житије краљева и архиепископа српских, ед. Ђ. Даничић, Загреб 1866, 13—14, 17.

¹⁹ У српским средњовековним изворима се реч *вѣнѣцъ* (отѣвѣцъ) употребљавала иза општих казна за круну, симбол државне власти, илди: Ст. Новаковић, *Вѣнѣцъ* (отѣвѣцъ) и *динарѣцъ* (хѣдѣцъ) у српским крунбденим церемонијама, Рад ЈАЗУ ХЛIII, Загреб 1878, 189—195. У грчким текстовима реч *Παυλοφω* општи назив за круну је *отѣвѣцъ*, види Pseudo-Kodinos, ед. Вергес, 1966, 199.

²⁰ арх. Дасило, ед. Даничић, 26.

²¹ Иковић, Установа „младог краља“, Историј. гласник 1957, 65; Ст. Славјевић, Врхуни уговор српске краљице Констанце, Народна Старица 4, Загреб 1923, 69.

²² Радочић, Портрети, 27—29; 31, 33; Ковачевић, Средњовековна пошља, 35—37; V. Fečević, La peinture serbe du moyen âge, I, Београд 1930, pl. 27 а.

²³ Pseudo-Kodinos, ед. Вергес, 1966, 145—146.

²⁴ Ковачевић, Средњовековна пошља, 58—59, г. XLII; М. Капанин, Манастир Добрун, Старица, III сер. књ. IV, 1926—1927, 78, г. XVI. Најновија истраживања З. Кајмаковића (Животик у Добруну, Старица, НС XII—XIV, 1962—1963, 251—260, са наведеном старијом литературом) указују на блиске сродности животила у Карану и Добруну, доказују могућност настава добрунског животила у Душаново време. Кајмаковић предлаже препознавање краља Душана, краљице Јелене и сина Уроша с венцем на глави на владарским портретима на северном зиду у партеку.

сматран за званичног наследника престола, иако никакав посебан крунбдени обред установљен за младог краља није познат из тога времена.¹⁷ Архиепископ Данило саопштава да је Урош I још за живота обећао престо сину Драгутину, а ово обећање је дао и мађарском краљу. Па када је дошло у питање испуњење дате речи, мађарски краљ помаже Драгутину, своје зету, да збаци оца и сам завлада 1276.¹⁸ Данило пише даље, како је краљ Драгутић после пада с коња под градом Јелечом сазвао сабор у Дежеву (1282) на коме је предао престо млађем брату Милутину говорећи: „... ти же драгиј мој љубимји брате, *взми венц мој царски*“¹⁹ и седи на престоле родитеља својега ... и у многолетном животу буди краљевствује и бране отаџство твоје...“²⁰ Данило, привржен краљу Милутину, не наводи услове предаје престола; али по речима других савременика изгледа да је Драгутић желео да сачува право наслеђа престола за свог старијег сина Владислава баш овим декевским уговором.²¹ Нажалост, данас се на основу костима не може потврдити савладарски однос Драгутина и Владислава из тог времена, јер је Владислављев децениј портрет у капели Ђурђевих Стубова код Раса (сликани 1282—1283) сунвише општеан. А Милутин и Драгутић су приказани на сликама тога доба као равноправни владари у истом краљевском орнату и с крунама истог облика на глави, у капели крај Ђурђевих Стубова (1282—1283), затим на икони из Барија и 1296. у Арлију, где су Драгутинови млади синови Владислав и Урош ил сликани као принчеви у белим пругастим туникама, обојица с венцем на глави.²²

Облици украшеног венца који су крајем XIII и у XIV веку носили у Рашкој краљеве синови, браћа, деспоти, а можда и други високи племићи, нису још довољно истражени. Према описима византијских писаца, посебно Псеудо-Кодина (из сред. XIV века) знамо да су прописи византијског дворског церемонијала овог доба тачно одређивали облике венца, костим, опрему за ратове или свечаности, за све носиоце племићких титула; знамо да су венци (*στέφανος, στέφανος*) од племенитих метала, украшени бисером и другим камењем, оивичавали плитке капе, такође украшене везом или бисером. Али они су се веома разликовали према томе који ранг су носили одбележавали, па и према прилици у којој је требало да буду ношени. За царевог сина, који је у Византији носио титул деспота, зна се да у двору није морао да носи ништа на глави ако је мали дечак. А као младић, празничним данима је на глави носио стараникон, украшен драгим камењем и бисерима.²³

Очувани портрети владара, њихових наследника, рођака и других високих племића, као и слике Лозе Неманаћа из Грачанице, Пећи, и Дечана, приказују извесне разлике у облику венца и круна у Рашкој. Византијски церемонијал је у XIV веку највише утицао на обичаје српске власти, па није чудно што се показују и на фрескама где сличности у одевању српских и византијских племића, односно запажају се веће разлике у детаљима одеће српских великаша, записно од њиховог ранга. Венац носе деспоти, Оливер у Леснову, Синаша у Пећи, али и син жупана Брајана у Карану, само су њихови облици различити. Венац украшен бисером и драгим камењем имао је вероватно и мали Урош V у Карану, као што га је носио и приказани престолонаследник у Добруну.²⁴ А од момента када је одлука о наследству престола донета, Урош V се слично свуда са стемом на глави, истом онаком какву је носио и његов отац као краљ, а од 1346. као цар Душан. Према томе, може се веровати да је Бела Црква у селу Карану живописана око 1341—1342 године, тј. пре него што је Душан донео коначну одлуку о свом наследнику на српском престолу.

био и Марко, који је, према досадашњим историјским вестима, увек називан краљем. У новопронађеном призренском натпису Марко је „млади краљ“. Вукашин је, значи, сасвим по угледу на раније српске краљеве, свог најстаријег сина одредио за наследника. Тако је Марко, све до очеве смрти — до битке на Марици, 26. септембра 1371 — био престолонаследник, то јест „млади краљ“, као што су за живота својих очева Драгутин, Душан и Урош (до 1345) били млади краљеви. Зато се одмах може рећи да је и наш призренски текст настао пре мариичке битке, до 26. септембра 1371, јер одмах после очеве смрти Марко није више био млади краљ, него краљ, свакако уз сагласност сабора и цара Уроша.

Марко је био млади краљ све до своје двадесет пете године. Дотле је, заједно са оцем, а вероватно и са царем Урошем, учествовао у многим државним и војним пословима. Понуздано се зна да је Марко, као шеснаестогодишњи младић, ишао 1361. године у Дубровник да подигне депозит за цара Уроша и свог оца Вукашина⁶, а 1366. године са изасланицима цара Уроша по митровданским докодак који су Дубровчани давали цару. Јуна 1371. године Марко је са оцем био под Скадром, у преговорима са Балшићима за предузимање похода на Николу Алтмановића. До похода свакако није дошло из разлога што је убрзо после тога дошло до судбоносне Мариичке битке,⁷ у којој је краљ Вукашин и погинуо. Није ли, за тих десетак година који су претходили Мариичкој битци, у доба свог младостиства и сазревања, бавећи се активно јавним пословима, Марко већ био постао популарна личност, вољен у народу, радо виђен и на Вукашиновом и на Урошевом двору? Назив Краљевић, по коме га народ и легенде знају, вероватно потиче из тога Марковог доба, из доба док је заиста био краљевић и „млади краљ“. Двадесетчетворогодишња Маркова владавина као краља (1371—1395), која се одвијала у суморном вазалском односу према Турцима, остала је у сеници Маркових краљевићиних година из доба царства.

⁶ Јиречек — Радошић. Историја Срба I, 246; Д. Костић. Кад је рођен Марко Краљевић, Глас СКА CLXXI, Београд 1936, 190.

⁷ М. Ј. Dimić: Краљевић Марко, Enciklopedija Jugoslavije 5, 376.

⁸ А. В. Соловјев: Одабрани споменици српског права од XII до краја XV века, Београд, 1926, 137.

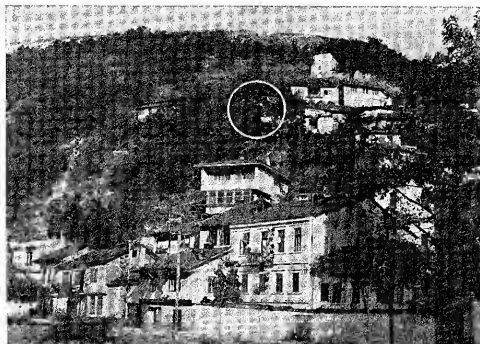
⁹ Ст. Новакоскић: Законски споменици, Београд 1912, 412—413.

¹⁰ А. Соловјев, Одабрани споменици, 71.

У нашем призренском натпису има још један занимљив податак. У њему пише да је црква сазида на и пописана повеленијем и о т к у п о м Марковим. То значи да је, може бити, са грађком цркве отпочео био неки други ктитор, па је Марко грађу откупоп преузео и окончао. Промена ктитора, откупоп или замено, изгледа да тих година у Призрену није била необична. Зна се да је цар Душан извршио размену са војводом Младеном Владојевићем, примивши његову цркву св. Спаса у Призрену за „Андреју цркву“ у Охрид⁸. Године 1343. Душан је, тада још краљ, као поклон од старца Григорија за свој новоосновани манастир св. Арханђела добио нову цркву у Корниш: „... старца Григерија ктитору ли гвзори како нт цркву сзидана кк мистф ркитфти Корниш, кк тгвдзема и откупнма сзандак и пописал и оуксасал...“⁹. За узврат, Душан му је потврдио стару цркву у Корниш. Међутим, у вези са речима старца Григорија, с тим да је и он цркву сазидао, пописао и украсио трудом и откупоп, и где реч „откуп“ има исти смисао као и у новопронађеном призренском натпису, могли бисмо помишљати да та реч у ова два стара примера има значење нешто другачије од данашњег. Рекло би се да овде, у вези са коришком и призренском црквом, реч „откуп“ значи властита средства, новац који је ктитор уложио у грађење и украшавање своје задужбине. Реч откуп се ипаче, не јавља често у нашим старим споменицима. Навешћемо још један познат пример: у Милутиновој повељи о подизању храма св. Борба Горта, из 1300. или 1312. године, каже се „...То покуну ккк краљество лии за цѣну 300 перпера, освенъ индикова откупъ и пречега вквда“¹⁰. Овде би откуп могао имати и данашњи смисао, али може да означава и индикова средства која су у куповину имања уложена, поред краљевић 300 перпера. У сваком случају наш призренски натпис сведочи да је Марко, било да је довршену цркву од неког купио, било да је својим новцем цркву сасвим нову подигао, још пре него што је постао краљ, био заинтересован за ктиторске, значит грађителско-уметничке послове, које ће, према оном шта се досад зна, наставити касније, као краљ, у Прилену и у манастиру св. Димитрија код Скопља.

Археолошко-иститивачки и конзерваторски ради-ви који се неодложно намећу на остацима цркве Б-городике Пречисте у Призрену, даће свакако потпу-нију слику о архитектонском склопу овог споменика. Можда ће се, том приликом, наићи и на још које при-јатно изненађење у односу на фреско сликарство или некадашњи инвентар цркве.

Милан Ивановић



Подграђе старог призренског града
Кружиком је обележено место цркве св. Педвеле

Уствари, у Публичној библиотеци се налази само дванаест листова јеванђеља које је донео са собом епископ Порфирије Успенски из светогорског манастира св. Павла. На прва четири листа на целој страници су ликови четворице јеванђељиста, на петом је декоративна заставица изнад почетка читања дела Јовановог јеванђеља за недељу Пасхе и велики иницијал В, а од шестог до дванаестог листа је дугачак, ванредно занимљив и подацима богат запис преписивача књиге. Све минијатуре радио је сам Радослав, сликар необично способан, свакако један од највећих у времену које се у историји српске уметности назива епохом Моравске школе. Из записа преписивача може се закључити да је јеванђеље довршено највероватније 1429. године.¹

На првом листу насликан је јеванђељиста Матеј [Ο αὐ(τ)ος Μαθ(ε)ως] како, као и сви остали јеванђељисти у књизи, седи на столици окренут у десно, док иза

њег стоји Премудрост божија, у виду младе девојке, која инспирисала његово писање (сл. 1). Жива обожаност и усклађени колористички односи, уз употребу злата на драперијама, ореолама, књигама, намештају и позадинама доприносе пријатности и раскошу израза свих минијатура књиге. Седмојоци јеванђељиста Матеј обучен је у пурпурни хитон који се блеска плавичасто-сивом светлошћу са белим одблесцима и златним кљаном. Девојка иза њега кестенасте је косе с двојструком ореолом четвртастог облика (унутрашња прегена, спољна плава и обе позлаћене), у зеленој халини златног блеска и сивом огртачу. Она левом руком отвара јеванђеље испред Матеја, а десном држи књигу. Књига је белих листова, црвеног обреза и позлаћених окерних корица. На белом листу почет је текст: књига ѿ *Μαθ...* Јеванђељиста седи на црвеном позлаћеном вренестој јастуку смененом на позлаћени престо окрене обожаности, а украсен орнаментима и токареним елементима у прорезу предње стране. Испред јеванђељисте смештен је сточић исте боје као и престо, док су по њему размештени: маслиonica са црним и црвеним мастилом, сиви лок и маказе и развијени свитак с текстом нејасно формулисаних слова једне писмености која ваљда треба да опонаша јеврејско писмо. У полукружном завршеном отвору сточића постављене су две врло декоративне посуде светлољубичасте боје од којих једна има златне дршке. Гло испред престола и сточића обожено је зеленом бојом преко које је сплизовано растине. У десном горњем углу насликан је сегмент сивкасто-плаваког позлаћеног неба са погрсјем анђела одевеног у плаву позлаћену халину, који држи књигу златних корица, црвене боје на нивицама листова. Уз анђела, симбол јеванђељисте Матеја, исписана је скраћеница *Μα(ε)*.

Други лист затвара минијатура јеванђељисте Марка [Ο αὐ(τ)ος Μαρκος] (сл. 2). Он, црнокош, просед, седи на столицу за расклапања, чији су дрвени делови љубичасте и сиви, сви позлаћени, с црвеном кожом седишта, док му је под ногама црвени позлаћени јастук. Обучен је у позлаћену одећу: бледосивкасти хитон и плави химатион. На крилу држи књигу исте боје као и код јеванђељисте Матеја, а левом руком придржава крај ролууса који је пребачен преко декоративног пурпурног наслона чији су осветљени делови обојени свилим. Текст на свитку је неповезан, а исписан је грчким словима. Иза Марка стоји девојка црвенкасто-жућкастих позлаћених власи, обучена у пурпурну позлаћену тунуку с цинобер манијаком, такође позлаћеним. Из сегмента неба, у горњем десном углу, провирује симбол јеванђељисте, окерни лав који у предњим шапама држи јеванђеље. Гло је и овде зелено.

Лист трећи је са сликом јеванђељисте Луке [Ο αὐ(τ)ος Λυκας] (сл. 3.). Он седи на престолу високог полукружног наслона и, окренут у десно, зарезује, свилим ножем златне дршке, белосивкасто перо, спремајући се за рад. Испред њега је петострани сто с књигом, развијеним белим свитком на коме је почетак текста Лукиног јеванђеља (*Ἐν ἑκείνῃ τῇ ἡμέρᾳ...*), сиве растворене маказе, округла посуда за пера, две кружне посуде за црвено и црно мастило и позлаћени окерни свењак са свилим позлаћеним горњим делом у који су пободене три свеће, од којих једна гори црвеним пламеном. Лука је одевен у пурпурни хитон и сивкасто-маслинасти химатион на којима су златни орнаменти и одблесци светлости. Иза њега стоји девојка власи боје сепије, као и код апостола Луке, са златном траком у коси. Обучена је у црвену позлаћену тунуку са златним манијаком. Око главе су јој две унакрст постављене четвртасте позлаћене ореоле, унутрашња азурна, а спољна цинобер боје. У горњем десном углу појављује се из сегмента неба симбол јеванђељисте Луке, окерно обојени во са књигом између предњих ногу. Намештај, гло и позадина на овој слици исте су боје као и на раније описаним минијатурама.

2
Јеванђеље
духовника
Висариона,
јеванђељиста
Марко

¹ Кратак опис рукописа и минијатура дао је С. Новаковић, С археописке изложбе у Кијеву, Београд 1847, 10–23, који је публиковао и велики запис преписивача књиге. Рукопис је, иначе, током 1966. и 1967. године био позајмљен Народној музеју у Београду и ту изложен.





3 Јеванђеље духовника Висарiona, јеванђељиста Лука

Последња слика — на четвртном листу — представља јеванђељисту Јована [Ἰωάννης] [Ἰωάννης], како седи на престолу са плавим позлаћеним јастуком и, окренут удесно, држећи растворено јеванђеље на колену леве ноге, испишује златном писалком почетак текста свог јеванђеља: *Καὶ ἔρχεται ἡ σὺν ἡμῖν* (сл. 4). Он је врло стар седи човек са сивкастим власима, одевен у азурноплави хитон са златом и пурпурни химатион што се прелива на осветљеним местима у плаво, а има златни орнамент на ивицама плашта на леђима. Иза њега је Премудрост, косе боје сеније са златним коврџама, која је обучена у цинобер позлаћену тунику. Испред јеванђељисте је стојичк с писаном прибором и макалама и уздигнути наслон преко кога је пребачен свитак. У прорезу стојачка виде се два врло лепа љубичаста суда насликана на мркој позадини. Иза леђа Јована, из горњег левог угла, појављује се орао, његов симбол. Читава сцена је постављена на тло подељено у две зоне: доњу, зелену, једноставно обојену, и горњу, насликану, са светије зеленим позлаћеним растињем.

Слика је, обрађујући инкарнате свих осам фигура на минијатурама, имао исти поступак: осветљене

делове обојио је светлим окером, са преливима у ружичасто, а у осветљене је ставио сивкасту прозрачну боју. Најистакнутије облике физиономија акценцовао је, истина доста ретко, белим кратким цртама. Облике глава и лица исцртавао је танким линијама боје сеније. Слике је увек описивао плавим, доста широким линијама, а округле ороле редовно је уоквиривао са две танке концентричне линије. Минијатуре² су му високе између 28,1 и 28,4 см., а широкe између 18 и 18,2 см. Укомпоноване су на листове величине 38 x 26 см.

Минијатуриста Радослав није оставио више ниједно потписано дело и не може се, у минијатуристичком сликарству Срба и византијској уметности у целини, наћи ниједно дело које би се могло, стилем и сликарским рукописом, њему приписати — изузев једног и то изведеног у фреско техници. Најме, већ је запажена извесна сродност између фреска у манастиру Каленићу, задужбини протођонидара Богдана, његове жене Милице и брата Петра, и слика у Ленинградском српском јеванђељу.³ Чини се, међутим, да се, после пакљивог поређења ових дела, обављеног у Каленићу, може ово зажажање довести до чвршћег закључка, а наиме да је сликар Радослав извео и фреске манастира Каленића. Пре свега, сличност у употреби боје и одређених нежних хармонија повезује ова два споменика толико да општи утисак иде у прилог одређености мишљења да су у питању дела исте руке. Прозирност материје, некада моделације и онај сликарски дах што прелива фигуре снажно су плод истог мајсторства у баратању четкицом. То нарочито потврђује поређење типова светитељских глава и анализа појединости сликарског рукописа, управо ових елемената који су толико карактеристични да се не може посумњати у то да је Радослав био главни мајстор каленићког живописа. Нашећемо само неколико примера за које смо припремили и фото-документацију.

Била би срећна околност да су се у Каленићу боље очували ликови јеванђељиста у пандагитифима, јер би употребљавање са јеванђељистима из рукописа у Ленинграду било знатно лакше.⁴ Због испраности и општености ових фреска, компарације се могу вршити једино са другим деловима каленићког зидног сликарства. Тако, на пример, глава јеванђељисте Луке, а минијатуре, изванредно много личи по типу, претезу и начину моделације, на главу циновника из сцене Успоса Марје и Јосифа што је насликана у припрати Каленића. Облич и моделација носа и усана као да су претисани с једне на другу слику, а брата, са својим угућеним у врху, потпуно је истога модела (сл. 5, 6). Илн, ако се ставе једна уз другу минијатура Јована јеванђељисте и фреска једног старог епископа из сцене Поклоњења

² Новаредну лепоту ових минијатура запазио је Н. П. Кондаков, Русская икона, IV, текст част 2, Прага 1933, 254, који је први описао боје и одредио вредност минијатура. Мислио је, међутим, да је рукопис настало у време деспота Стефана. Код нас је једини С. Радојчић показао интересовање за њих, дајући им у складу место у историји старе српске минијатуре: Старе српске минијатуре, Београд 1940, 37—38, т. XIX, Мајстор старог српског сликарства, Београд 1955, 46—47, т. XXXIII, Старо српско сликарство, Београд 1966, 187, т. XXX, XXXI, У Радојчићевим књигама су, први пут, минијатуре јеванђељиста репродуковане.

³ S. Radojčić, Stare srpske minijature, 37.

⁴ У Каленићу су се сачували углавном горњи делови испраних јеванђељиста у пандагитифима. Упоредбама с минијатурама може се утврдити да сликар ипак поновно исти цртао јеванђељиста у рукопису; изнео ни је ставове и косете.

Минијатуре у Ленинградском рукопису превазилазе су јутим лакоом који је потамео и пригушио транспарентност боја. То омета поређење с опшеним и прозрачним живописом Каленића. Кад би се лак сликом утисак о извесној разлици би нестало



4 Јованџе духовника Висариона,
јеванђелиста Јован и запис сликара Радослава

жртва, приметне се ванредно велика сродност (сл. 7, 8). Тај тип старца висока релефна чела, а малих змиравих очију, често се јавља код овог сликара. Нене појединости су за поређење изузетно драгоцене, нарочито ако су јако карактеристичне, као што је то нос постављено и нао мало спадиуто лево оно, које се јавља готово на свим минијатурама и фрескама капа се глава приказује у три-четвртинском положају. Премудрост уз Јована јеванђелисту на минијатури (сл. 8) готово понавља, по облику лица и начину обраде косе, лик војника што стоји иза цара у сцени Уписа Марије и Јосифа из Каленића (сл. 9), а млада из сцене Свадбе у Кану из Каленића (сл. 11) није била заборављена када је сликар радио Премудрост иза јеванђелиста Матеја на миши-

тури (сл. 10), јер у њој одјекује старије дело из Каленића. То би се могло рећи и за многе друге сродности између ова два знаменита сликарска рада: старије сликарство Каленића, настало негде између 1407. и 1413. године, живело је још 1429. када је Радослав сликао минијатуру у Лешинградском јеванђељу.⁶ То се осећа и у обради драперије. Помна пластична обрада одеће светитеља у Каленићу није тако честа, јер се сликар углавном задовољавао постављањем светлије боје на тамнију подлогу, покушавајући да помоћу две поворине различите обојености дочара пластичност. На минијатурама такође долази до измене kolorita на осветљеним деловима у односу на локални тон, али је описивање појединости редовно веома пакљиво. У Каленићу се може наћи и овај начин, на пример на сцени Повратка мудраца, у припрати, па и на неким другим композицијама. Све ове особности сликарства доводе мишљењу да је и фресне Каленића радио сликар Радослав петнаест-двадесет година пре него што је потписао минијатуру из Лешинграда.

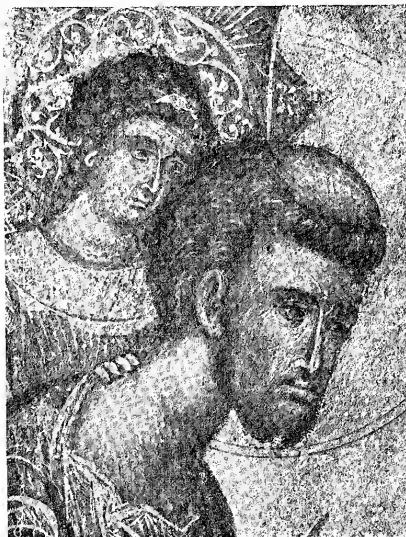
Вала нагласити да Радослав није био једини сликар каленићког живописа, јер се примећују бар две руке уметника у храму и припрати. Константин и Јелена на западном зиду храма, или св. Сава Стратилат на северозападном пиластру — наводио само два карактеристична примера — дело су много слабије и по моделацији фигура дружније мајстора од Радослава. Радослав је већ у доба сликања Каленића био главни мајстор у скупици која је ту радила.⁸

Најнајст, подаци и овако добијени уопште нам не откривају одакле је био и где се уметнички образовао овај велики уметник, свакако један од највећих који су радили у византијском свету пред његову пропад. Можда нам, у одговарању макар једног дела сликаревог животног пута, може нешто помоћи дутакач запис преписивача из Лешинградског јеванђеља. Веома занимљив, књижевно уздигнут и необично опширан, он износи судбину једног нултурног посленика из темних времена оцајничке борбе с Турцима на Балкану. Преписивач — који није поменуо своје име, на је због тога познат у историји књижевности само као њиок из Далме — био је калуђер који је у Србију дошао као младих са Свете Горе, на позив деспота Стефана.

⁶ Обично се посланик који је Каленића ставља у време између 1407. и 1413. године: В. Р. Петковић, Ж. Татић, Манастир Каленић, Вршац 1926, 6, према усменој традицији о настанку манастира и према изгледу деспота Стефана на портрету у Каленићу у односу на његов изглед на портрету у Ресани, завршеном 1418, где делује старије бар за пет до осам година. То датовање прихватио су и сви остали писци који су се дотичали питања хронологије каленићких фреска: П. Цоповић — В. Р. Петковић, Старо Нагоричије, Писача, Каленић, Београд 1933, 67; Б. Живковић, Каленић, Београд 1960, 1; С. Радојичић, Каленић, Београд 1964, 14.

Лешинградско јеванђеље обично се ставља у годину 1429, иако она није нигде у књизи наведена. Тако датовање произишло из текста записа преписивача који приповеда свој живот, од доласка у Србију до исписивања књиге, из године у годину, а понајвише, где се помиње рад божане. Први је, колико ми је познато, тако датовао рукопис И. Рунгард, О чувањем манастира на записима, Старијар, год. 6, бр. 2, Београд 1889, 36. Доноси се ту годину прихватили и остали писци.

⁸ Р. Љубинковић, Каленић, Археолошки споменици и илустрације у Србији, II, Централна Србија, Београд, 1956, 123, сл. 75 и 76, помиња да би остали фреско-писани на јужној зиди припрати, где се помиње рад божане. Први је, колико ми је познато, тако датовао рукопис И. Рунгард, О чувањем манастира на записима, Старијар, год. 6, бр. 2, Београд 1889, 36. Доноси се ту годину прихватили и остали писци.



5
Јеванђеље
духовника
Висариона,
јеванђелиста Лука,
дејал

6
Каленић
Улис Јосифа
и Марије,
глава чиновника



Деспот је желео да му преписује књиге и у почетку га је сместио у близину манастира Љубостиње. Пошто је ту исписао неколико књига, остао је, на деспотову молбу, још извесно време, добивши обећање да ће њему и његовим сарадницима бити подигнут манастир. После 1426. године они су били привремено смештени у храму Ваведенја, близу Голупца на Дунаву. Ту у близини, на изворишту реке Далше, нашли су место и припремили све за изградњу свог манастира. Било их је на окупу око тридесетпет душа. Међутим, били су опљачкани од турских нерегуларних јединица и гусара, али су већ били нешто изградили. У то доба, управо, умро је деспот Стефан и настала је пометња у земљи. Голубац се одметнуо и предао Турцима. Калуђери су негде напустили. Вратили су се 1428, када су се прилике средиле и нови деспот Ђурађ учврстио на власти, али су имали непријатности са Мађарима, који су их злостављали, мислећи да су турски помагачи. После су се скупили у граду Вишесаву и вратили се у манастир Далшу, затекавши га потпуно опљачканог и готово уништеног. У том тренутку их је позвао духовник кир Висарион, из манастира Благовештења, близу града Ждрета на Млави. Иноку из Далше било је понуђено да испише јеванђеље и службу Благовештења Богородице.⁷

Од свих књига које је инок из Далше споменуо као своје дело остало је сачувано само јеванђеље духовника Висариона, које је у науци познато под именом Лењинградског српског јеванђеља. Мисли се да је овај први преписивач још 1417/18. године преписао у љубостињском крају и *Четири књиге о царевима*, јер њихова грађија изванредно много личи на рукопис из Лењинграда. У тој књизи преписивач се потписао као Доситеј „јеже и Мојси“. Идентификацију је немогуће

с пуном увереношћу извршити, јер инок из Далше помиње у свом запису, на крају јеванђеља духовника Висариона, низ књига које је урадио за деспота Стефана.

7 Каленић, *Поклоњене жртвице*, глава једног епископа



⁷ Запис преписивача код С. Новакосића, о. с., 11—18 и Љ. Стојановића. Стари српски записи и нацрти, I, Београд 1902, бр. 250 (који га ставља у време око 1428. године). Превод на савремени језик код Др. Ср. Каленића, *Апологија кате грегоријевости*, Београд 1960, 177—182 (који је преписивача и назвао иноком из Далше).

али не говори о prepisivaњу Четири књиге о царевима. Чини се, исто тако, да је инок из Далмие састављач *Историјске о његовој години*, једног од најстаријих српских летописа, који је завршен крајем 1438. или почетком 1439. године. Ту се говори о смрти духовника Висариона, о паду под Турке градова Ждрела и Випезава, што највише и упућује на могућност да је књига писана у Благоевштеном манастиру код Ждрела и да је њен састављач инок из Далмие. Вероватно се наш инок вратио, после првог пада Србије 1439. године, на Свету Гору, где је пренео и своју Историјку, која се сачувала у библиотеци рукописа манастира Хиландара.⁸

Минијатуриста Радослав, који није био калуђер јер има народно име,⁹ делио је, у једно време, судбину с иноком из Далмие. С њим и његовим сарадницима боравао је у манастиру Благоевштеном на Мливи када се радила књига за духовника Висариона. У мутним временима они су створили ремек-дело prepisivaчке и сликарске вештине. Сарађивали су, можда, и у доба када су се prepisivalе књиге у околини Љубостиње, јер се недалеко од Љубостиње диже манастир Каленић чији је живопис инок-prepisivач видео и где је могао упознати његовог творца тачно при завршетку рада на фрескама. Цео остали живот сликара Радослава остаће вечита загонетка.

Из натписа око глава јеванђелиста види се да је Радослав познавао грчки језик. Могао га је научити негде у јужним деловима српске државе, где се често писало и говорило грчки. Ту, или негде у неком од великих средишта византијске уметности, вероватно је изучио и своју уметничку вештину. Може се приметити да су неки елементи каленићког сликарства, истина у

повоју, почели да се јављају у византијској уметности XIV века: иконографија циклуса Богородице из припрате преузета је са париградских узора, јер се врло слична решења налазе на мозаицима манастира Христа Хоре из времена око 1320. године,¹⁰ а стилске особености, у једном виду, својствене су сликару Јовану Теораносу који је радио око средине XIV века у охридским црквама св. Софије и Малом св. прачина и на охридској литијској икони св. Климента и Наума.¹¹ Па ипак, прави утицај и непосредни углед сликара Радослава не може се наћи, јер су скоро до последњег уништени споменици византијског сликарства друге половине XIV века у његовим средиштима Париграду и Солуну. Због тога се о Радослављеном образовању може само наслућивати.

У сликарству Србије између Маријичке битке и пада Смедерева већ се сасвим јасно издвајају неколике скупине споменика, међусобно стилски блиских, на којима су радили уметници различитог образовања и порекла. Постоји врло јасна повезаност између фресака

¹⁰ В. Р. Петковић, Фреске из унутрашњег нартекса цркве у Каленићу, Старинар, н. ред. III, Београд 1908, 125—143; А. Грабар, Визансе, Paris 1963, 174; С. Радојчић, Старо српско сликарство, 190.

¹¹ Теорану сам приписује ова дела у књизи Црква св. Софије у Охриду, Београд 1963, X. О икони Климента и Наума, која врло много личи на каленићке фреске cf. В. Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, 31—32, 93, т. XLI, XLII. Понеке сродности у пластичној обради лица или у творама светитеља могу се видети и на фрескама друге половине XIV века у цркви на острву Велики град у Преспанском језеру и у храму св. Бесребрника у Ватопеду, код далеко слабијих мајстора: В. Ј. Ђурић, Фреске цркве св. Бесребрника деспота Јована Угљеша у Ватопеду и њихов значај за испитивање солунског порекла релативно живописа, Зборник радова Византолошког института, 7, Београд 1961, 134—135.

⁸ Овај предлог за биографију инокa из Далмие дао је Ђ. Сп. Радојчић, о.с., 340—341.

⁹ Ово однајве изнео је Ђ. Сп. Радојчић, *ibid.*, 341. Ранije се Љ. Стојановић, о.с., бр. 251, коментаришући запис сликара Радослава, питао није ли он био уста личност с prepisivaчком књигом.

8
Јеванђеље
духовника
Висариона,
јеванђелиста Јован,
детаљ



9
Каленић,
Уице Јосифа
и Марије, глава
војника и његовог сина
и цара Антонија



у Раваници, Сисојевцу и Ресави, које су извели сликари напредних уметничких схватања, зависних од солунског сликарства, као што је оно у црквама св. Апостола (фреске), св. Димитрија и манастира Неа мони (св. Илдија) у самом Солуну и оних у капели св. Бесребрника деспота Јована Угљеше у Ватопеду на Светој Гори, насталог између десетих и седамдесетих година XIV века.¹² Та уметност, сечана, декоративна, раскошна, хладног колорита, живи упоредо с оном експресионном, робуством али изванредно популарном, из које су дела митрополита Јована зографа, његовог брата Макарија, њихових сарадника или сликара блиских схватања, која су остала на зидовима манастира Андриша, Рамаће, Копорина и Љубостиње и на ископаним иконама. Она се развила у области краља Вукашина и његовог сина Марка, постепено сазревајући у монашким круговима Македоније од средине XIV века.¹³ Сада се може тврдити да је, уз ове уметнике, група мајстора што је била окупљена уз сликара Радослава оставила један свој посебан траг, дела милозвучна, интимна, топла у боји и пуна тихе лиричности, са посебном осећајношћу за нежне и сетне људе и са љубављу за прозирност материје и светлост колорита. Уз фреске и минијатуре сликара Радослава, који је у Каленићу радио свакако

¹² В. Ј. Ђурић, Солунско порекло ресавског живописа, Зборник радова Византолошког института, 6, Београд 1960, 111—126; Id., Фреске цркве св. Бесребрника..., 125—136; Id., Ресави, Београд 1963, III—VII. С извесним оградама ово схватање прихвата и С. Радојичић, Старо српско сликарство, 184, 190. Неизричито је тврђење Р. Николића о итаљачком или приморском пореклу живописа у Ресави: С. Томић — Р. Николић, Манастири, Београд 1964, 78, 79—80; На стр. 80—81, Николић погрешно описује и неке Радослављеве минијатуре, тврдећи да оне по духу личе на дела велицјанских сликара Паола и Лоренца и пита се које ли Радослав био сликар ресавских фреска.

¹³ В. Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, 37—40 (где је старија литература); Id. Zidno slikarstvo, Srbija, Makedonija i Crna Gora, Enciklopedija likovnih umjetnosti, IV, Zagreb 1966, 618, 619; С. Радојичић, Старо српско сликарство, 164—168.

са сарадником, овој групи дела припадају и минијатуре у хиландарском рукопису Беседа Јована Златоустог (бр. 400), који је настао вероватно на двору деспота Ђурђа или његових синова око половине XV века. Рукопис је преписао познати музичар Стефан доместик, а минијатуре — лик Јована Златоустог (сл. 12) и једна раскошна заставица с мртвом природом и цвеем — насликао је неки минијатуриста Теодор.¹⁴ Сликар с

¹⁴ С. Радојичић, Уметнички споменици манастира Хиландар, Зборник радова Византолошког института, књ. 3, Београд 1955, 168—169; Id., Мајстори старог српског сликарства, 46; Id., Старо српско сликарство, 185—186. Радојичић мисли да је исти сликар Теодор извео заставице и орнаменте у хиландарском јеванђељу бр. 58 и фреске у макистур Руденици. На оба дела заиста је потписао неки сликар Теодор као и на Беседама Јована Златоустог бр. 400 из Хиландара (сл. 15. Сојинић), Стари српски записи и иконици, II, бр. 4246, 4247; VI, бр. 9714 — који мисли да су хиландарске књиге из XVI—XVII века и да су у питању преписачи књига а не сликари. Теодор из хиландарског јеванђеља бр. 58 треба свакако сматрати преписачем, јер се у тексту о писању књиге и назива његово име, а сиромни орнаменти у икони не могу бити дело сликара Теодора, који је радио минијатуре у Беседама Јована Златоустог бр. 400. Сликар руденичких фреска такође није био исти личност са минијатуристом, јер између њихових дела нема сродности.

Иначе, текст књиге Беседа Јована Златоустог исписао је Стефан доместик, познат као музичар и преписивач још неких књига за двор у Смедереву. О њему сл. Љ. Сп. Радојичић, Архиван Јован писац стихова XVIII века, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, IV, 1959, 259—264 (где је и сва старија литература); Д. Стефановић, Изградње неких рукописа бр. 9, Београд 1961, 379—384; Ј. Andreis — D. Cvetko — S. Djurić — Klajn, Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji, Zagreb 1962, 561—566; D. Stefanović, The Serbian Chant from the 15th to 18th Centuries, Musica antiqua Europae Orientalis, Acta scientific Congressus I. Warszawa 1963, 141—142. Истимеђу Стефановићевом сумња да је Стефан доместик музичар исто лице са Стефаном доместиком преписивачем књига, јер им је рукопис с потписом иста различит. Међутим, тај аргумент нема пресудну важност, јер се може сматрати да је име Стефана доместика уз његову музичку творењину, у зборнику с другим музичким делима који је настао можда у XVI веку, исписао неки други човек, а не Стефан доместик. Он је уз дела Стефана доместика само навео аутора,

10

Јеванђеље
духовника
Висариона,
јеванђељиста
Мајнеј, детаљ

11

Каленић,
Судба у Капи,
глава новејке



угледао на ранија дела угледних византијских илу-
минатора кад је радио заставицу, а кад је изводио
Јована Златоустог показао је да је непосредно ослонен
на стваралаштво сликара Радослава.¹⁵ Без познавања
Радослављених дела он никад не би био у стању да
направи главу овог светитеља, толико сличну по типу
и начину моделирања јеванђелисти Луки из јеванђеља
духовника Висариона и ту физиономију ситних очију
на крушном лицу, необично карактеристичну, меко
изведени са пуно колористичких вредности. Теодор се,
према том свом раду, може сматрати сарадником
или настављачем уметности сликара Радослава. Она
скупина сликара била је, свакако, у непосредном
додиру с уметницима што су стварали фреске у мана-
стиру Ресави,¹⁶ јер се у Каленићу и Ресави у куполама
налазе извесни пророци истоветног или врло сличног
цртежа. И, ма колико да су се разликовали, окакве
позајмице говоре о њиховој стваралачкој сарадњи.¹⁷

Три главне скупине уметника у Србији под кне-
зом Лазаром, деспотом Стефаном и деспотом Ђурђем
извеле су и најлепша уметничка дела. Оно што је рађено

¹⁵ С. Радочић, Мајстори старог српског сликарства, 46, Id., Старо српско сликарство, 186, cf. М. В. Шефова, Болгарская миниатюра XIV века. Москва 1963, т. LXVI (где је репродукована заставица истоветна с оном у хиландарским Беседама Јована Златоустог).

¹⁶ Л. Мирковић је чак помишљао да је фреске Ресаве и Каленића радио исти сликар. С. Спасојевић — Л. Мирковић — Ђ. Вошковић, Манастир Манаси, Београд 128, 55—56. И поред свих разлика у духу и рукопису између ова два сликарства, треба подвући чињеницу да су пророк Данило, Мојсије, Алакум, па и још неки из куполе Ресаве нацртани у врло сличним ставовима и покретима неким пророцима у куполи Каленића. Сем тога, у Ресави се може пронаћи и поени тип главе сродан каленићким светитељима. Cf., на пример, лик апостола Симона из Причепа апостола у Ресави (Р. Николић, о с., т. LXXV) и једног старца скоро истоветног кроја главе из скупине присутних у сцени Излећења губавог у Каленићу (С. Радочић, Каленић, сл 9) итд. Очигледно постојао је близак додир међу уметницима највеће вредности у Србији прве половине XV века.

¹⁷ Ми у овој студији јеванђеље које се чува у Лењинграду називамо јеванђељем духовника Висариона. До сада се у науци оно звало различито: Радослављено јеванђеље, Лењинградско српско јеванђеље итд. Чини се да оба стара имена нису адекватна. Прво је направљено још у ово време док се мислило да је минијатуриста и сликар иста личност, а други се не може одржати због тога што се у Лењинграду чува неколико српских јеванђеља из средњег века. Најтачније је, према томе, звати га именом његовог ктиторa.



12 Хиландар, Беседе Јована Златоустог,
Јован Златоустог сликара Теодора

мио њих — фреске у Новој Павлици, Велуђу, Руденици и неке минијатуре (изузев оних на Свјетленској повељи) — знатно је слабије по вредности и локално по уметничким идејама.

Војислав Ј. Ђурић



Водени знак
из јеванђеља духовника Висариона

Бавећи се, у своје доба, испитивањем наших старих сликарских приручника, покушао сам да што више сакупим података о називима боја. Прелиставајући, пре неку годину, књигу С. Ђирковића о Стефану Вукчићу Косачи, приметио сам да се наши млади историчари колебају око тумачења речи црвац.¹ Они знају да је црвац нека „материја“ из које се добија црвена боја, али никако не могу да се сложе да ли је она руда или нека „данас ближе непозната органска материја која је служила за бојење тканина“. Око тога се развила и полемика у којој су, од млађих аутора, Б. Храбак и Д. Ковачевић инсистирали на гледишту да је црвац руда, цинабарит, ослањајући се на ауторитет Константина Јиречка. Quandoque bonus dormitat Homerus. Заиста је чудно како је пословично прецизном Јиречку промакао да је реч црвац већ у његово доба била добро протумачена. Према томе и ја ћу — у ово неколико редака — само да подсетим на све оне старије и савремене ауторе који су јасно дефинисали шта је црвац.

Б. Даничић, у Рјечнику књижевних старина (1863), није био сасвим сигуран шта значи реч црвац, али је ипак тачно тумачи у њеном другом значењу. Ad vocem црвац он даје објашњење: byssus — и колесбљив додатак „звала да је то!“ Црвац је, заиста, и црвена тканина *byssos*. Неколико година касније (1867) Ф. Миклошић је, у суштини, до краја објаснио шта је црвац. Тај учени мањи трактат о црвцу налази се у Миклошићевој и данас незастарелој студији о словенским именима месеци, у поглављу II: Monatsnamen aus dem Thierreiche, под бр. 21, s. v. *сгъвъ*.² Миклошић је знао да старословенско име јула *чръвънъ*, које се употребљава за јуни код Бугара (црвеник), Чеха (червенец) и Пољака (червијец), долази од инсекта који се зове червец — црвац. Та биљна врста скупљана је јуна месеца око Ивана-дана и немачки се звала *Johannisblut*. Из објашњења филозофске природе, о томе како су из речи прв изведени и називи црвене боје и црвене тканине у словенским и романским језицима, па чак и арапском, Миклошић даје низ драгоцених података о скупљању црвца и о његовој вредности. Месец црвеник, када се скупља црвац, имао је свој пандан и у латинском. Beh Du Cange објашњава да је *vermellata*: *tempestas qua vermellum colligitur* — т. ј. *vermellata* је време када се скупља црвац. У Немачкој, бележи Миклошић, манастирски саопци били су обавезни да купе црвац: *vermiculus* (црвац се звао немачки *Würmlein*) tributi loco; значи, то им је била обавезна дажбина. Исти је обичај владао и у Пољској. Миклошић цитира пољски оригинални текст „*chłopi szewiес pa dwor zbierać musielі*“. Наши млади истраживачи босанске средњовековне историје можда ће од ових

података моћи да наставе испитивања: да ли и у Босније скупљање црвца било обавезна дажбина?

Вероватно се преко Миклошића касније и Даничић боље обавестио шта је црвац. У Рјечнику хрватскога или српскога језика, дио I (Загреб 1880—81) Даничић доста прецизно тумачи да је црвац (s. v. *сгъвъ*, m. dem.): *сгъ га дрвету (sic!)... od koga биве сгъвна skerlena боја; po том i ткање те боје*“. Наводећи примере из старе књижевности Даничић, поред места из *Monumenta serbica* и *Српског завета*, бележи једино место из Никине Рањине: *Ako budu grijesi vaši... crjeво kako to сгъвъ*...

Ђирковићеве подаци о црвцу, нарочито на стр. 137—138, савршено се uklapaju у до сада позната знања о европској трговини црвцем. У историји производње боја у касном средњем веку Босна се наводила као важан налазиште азурита, из кога се добијала плава, азурна боја. По множини података о извозу црвца, чини ми се да је Босна била средњом XV века знатно важнија за производњу кармина. Црвац је употребљаван за бојење претежно вунених тканина. Он је много трошен у земљама које су имале јаку текстилну индустрију, нарочито у Грчкој и Италији.³ До сада су као извозници црвца — у Средњем веку — најчешће спомињани делови Северистонике Европе. Нарочито је био тражен пољски црвац (*Margarodes polonicus*). По цени босанског црвца види се да је он продан као финални производ, што значи да је у Босни у XV веку био добро познат сложене поступак сушења и прераде црвца. Већ сам скупљање биљних вашију било је тешко и споро. Када се појави вап на биљу она остаје непоткрпена 3 до 4 месеца; скупља се кад женке почну да полажу јаја касније се црвац дехидрира док од њега не остане прашка; за килограм праха преради се око 140.000 вашију! Само тај податак довољно објашњава скупоценост. У нешто каснијим текстовима, из краја XVI века, сачувао се и наш термин за скупљање црвца: говорило се „црвац брати“, што би одговарало латинском *colligere*.⁴ Иначе сам црвац звао се у латинским дубровачким текстовима: *cremesi*, *cremosi* — према арапском *кхрмиз* — код нас касније *крмес*. Црвац је трошен најчешће за бојење једнобојних вунених тканина — што су изводиле бојанице у текстилним радионицама (*coloratores*, *tintori*, *Schönfärber*), али се и Млецима и Немачким земљама употребљавао и за бојење тапета које су украшавале отисцима разнобојних дрвених калуша.⁵ Једна од највећих и најстаријих тканина-тапета врсте „тапета из Ситена“ (*von Sitten*), сада у Историјском музеју у Базелу, рађена том техником штампана, веома је занимљива за историју босанске средњовековне пластике.⁶ Ситенска тапета, (из краја XIV века) мистичког порекла, много подсећа на релефе најлепших босанских стебана.

³ Ch. Coffignier, Couleurs et peintures, Paris 1924, стр. 307—309. М. Крајчиновић, Технологија бојења и анализа боја, Загреб 1947, стр. 223—224.

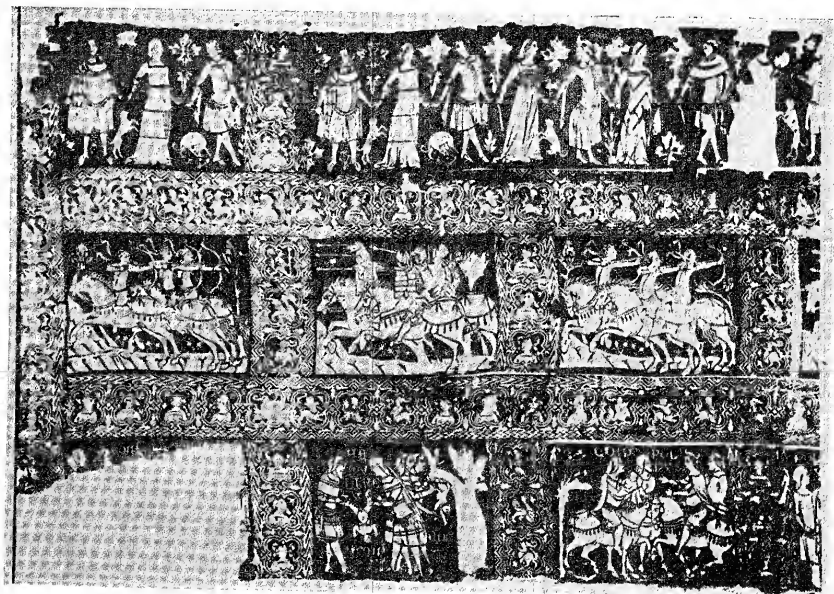
⁴ J. B. Steinhilber, Старе српске пошлесте и ткање, књ. 1934, стр. 350—351.

⁵ O. D. Potthoff, Kulturgeschichte des deutschen Handwerks, Hamburg 1938, стр. 123.

⁶ H. H. Bockwitz, Beiträge zur Kulturgeschichte des Buches, Leipzig 1956, стр. 114—115.

¹ С. Ђирковић, Стефан Вукчић Косача, Посебна издања САНУ, књ. CCCLXXVII, Одељење друштвених наука књ. 48. Београд 1964, нарочито стр. 96—97, 137—138.

² F. Miklosich, Die slawischen Monatsnamen. Sitzungsbericht der phil. hist. Classe, 13 Febr. 1867. Wien 1867.



Тайфа
из Сициена,
у Историјском
музеју у Базелу

Чини ми се да и ова кратка белешка о црпцу залази у дубљи проблем о нарактеру босанске средњовековне уметности. Обилје сребра привлачило је европске златаре од имена да сами добу у „сребрну Босну“. Можда је и трговина са првцем привлачила на дворове босанских великана неке боље мајсторе тенстила који су се бавили тада новом техником бојене штампе на текстилу. Ако се, једном, приступи систематском отварању босанских непропола, можда ће се показати да ли је првац као текстилна боја извожен или је употребљаван у Босни за јединобојни и штампани тенстил. Остаци тканина могли би да живе осветле оне презасићене вести о ткачници херцег Стефана у Новом, које је С. Ђирковић изнео у пасусима на стра-

нама 122—126. Да ли је *ars lane* у граду херцег Стефана била скромни занат у рукама избеглих дубровачких мајстора, или, можда нека врста сложеније примене уметности? Да ли је Роберто дале Колтре — личност из романа херцеговог са фирентинком Јеласаветом — био заиста стручни саветник приликом подизања ткаонике у Новом — или само трговац-авантуриста? Све су то питања која залазе у историју уметности и уметничког заната у средњовековној Босни. Засада знамо само да је скуповени црвац много извожен из Босне у временима херцег Стефана и да се и касније, крајем века, првац извозио преко Дубровника над је његова позадина већ била у рунама Турака.

Свезгар Радјичић



Зидне слике у Острогу из 1666/67 године — непознато дело сликара Радула

Манастир Острог је једна од легенди Црне Горе: он је символ херојског отпора против Турака, а уз то, овај манастир је скоро три stoleћа прослављено стедиште побожних верника који долазе да се поклоне моштима св. Василија Острошког.

Углед тешко освојиве тврђаве Острог је стекао најпре у борбама са Турцима у доба Шћепана Малог 1768. године,¹ а особито у рату 1852—1853, када се војвода Мирко Петровић у Горњем манастиру одупирао надишћеним нападачима пуних девет дана.²

Ипак, главна заслуга за непоуњено поштовање које Острог ужива у Црној Гори за последња три stoleћа припада св. Василију — митрополиту Василију Јовановићу, који је управљао требињском, односно захумском епархијом од око 1639. до 1671. године.³ По предању, убрзо после смрти он се јавио у сну једном калуђеру из Жуњског манастира код Никшића и тражио да му се земљи остаци ископају и пренесу у Острог. Када су мошти најене целе,⁴ а затим пренете у манастир, Острог је почео да окупља поклонике из околних крајева,⁵ а Василије Острошки је постао најпрослављенији светитељ Црне Горе.⁶ Зато што манастир чува мошти св. Василија, монаси Острога уживали су посебно поштовање међу племенима Црне Горе, нарочито Бјелопавлићима: они су често мирили завабене и судири окривљенима, а неки међу острошким старешинама председавали су сакупштини Бјелопавлића и предводили племе у биткама са Турцима.⁷ Уважаване Острога и култ Василија Острошког нису уздрмали ни пронађена документа из ватиканских архива из којих се види да је овај митрополит, каснији светитељ, у мучним временима био припуњен да тражи помоћ од папа и притом даје непрецизне изјаве верности наследнику св. Петра,⁸ које га, очигледно, нису много обавезивале.

¹ Љ. Стојаковић, Стари српски записи и натписи бр. 3321, 3345; П. Шобајић, Бјелопавлићи и Цетињци, племена у пригорским брдима, Српски етнографски зборник СКА књ. XXVII, Београд 1923, 171; Историја народа Југославије II, Београд 1960, 1187.

² В. Михаиловић, Манастир Острог и св. Василије Острошки, Цетиње 1965, 9.

³ П. А. Ровинскиј, Черногогория въ ея прошломъ и настоящемъ, т. II, часть 4, СПетербургъ 1909, 156—158; Е(пископ) Н. М(илан), Свети Василије Острошки, Дубровник 1913, 70—74; Б. Силјетчевић, Хумско-херцеговачка епархија и епископи (митрополити) од 1219 до краја XIX века, Богословске књ. XIV, св. 3 и 4, Београд 1939, 282—284.

⁴ В. Стефановић—Карић, Прилике српско-славенског јединства, Београд 1897, 75; П. А. Ровинскиј, Ист. дело, 158—159; Л. Павловић, Култови лица код Срба и Македонаца, Смедереве 1965, 163.

⁵ Очувана књига острошких приложника из XVIII века — између 1730 и 1789 — изузетно је занимљиво сведочаство о разноликој стаљеној припадности поклоника, који су долазили у Острог, често са великих удаљености: Д. Вуксан, Манастир Острог: Београд књига приложника и други записи, Записи књ. XIV, св. 1—6, Цетиње 1935, 1—7.

⁶ О куту св. Василија у св. Л. Павловић, Нав. дело, 161—167.

⁷ П. Шобајић, Бјелопавлићи и Цетињци, 283—289.

⁸ Уп. о томе: Е(пископ) Н. М(илан), Свети Василије Острошки, Дубровник 1913; Ј. Ширак, Василје Јовановић (Острошки) према рајарма: Aleksandru VII i Klementu X, Nova revija X, св. 3—4, Makarska 1913, 173—185; Ј. Радоњић, Римска курија и јужнословенске земље од XVI до XIX века, Београд 1930, 330—333.

Углед манастира допринео је да се о њему, као ретко ком споменику прошлости, много пише.⁹ Зачуду у тој пошлости разноврсних текстова, нема никакве разматрања о уметничким старинама у Острогу.

Данашњи манастир Острог сачињавају две целине. Такозвани Доњи манастир има прикву посвећену св. Тројици, која није стара ни једно и по stoleће — подигнута је 1824. године прилозима верника из племена Бјелопавлића.¹⁰

Нешто изнад Доњег манастира су остаци храма св. Георгија, саграђеног 1723, који се обрунио због слегања земљишта 1896. године.¹¹

Горњи манастир, удаљен мање од пола сата од Доњег, усечен је у стрмој литици, како каже Н. Дучић „као орлово гнијездо у стијени“.¹² Поред више просторија, углавном монашких ћелија, подигнутих између 1923. и 1926. после једног пожара,¹³ Горњи манастир има две старе цркве — Ваведена и Светог крста.

Црква Ваведена чува мошти св. Василија, те је место где се стичу побожни поклонници. Од свега притлаживаних чудотворну уз моштина, зидови ћелијског храма толико су почађавили да се зидне слике на њима готово не примећују и тек се са муком разазнају силуете светитеља. Насупрот иконостасу, на западном зиду, нису се ликови седморо светитеља: св. Саве Српског цара Константина и царике Јелене, затим светих ратника Теодора Тирона, Теодора Стратилата, Георгија (?), Димитрија, док се у олтарском простору назире лик једног архијереја са синтом, Живописи има и у припрати, где је и општењив натпис у коме се помиње да је игумен Јосиф Бошковић 1774. године обновио крст и цркву а потом и припрату.¹⁴ Чини се вероватнијим да су зидне слике у главном делу цркве Ваведена настале током прве половине XVIII века, у сваком случају не би о могле датирати пре краја XVII stoleћа, судећи по видљивим фрагментима.

Други ћелијски храм, посвећен Светом крсту, налази се у засеку црквице са моштима светог Василија Острошког.¹⁵ Међутим, ова мала ћелија, преобраћен у прикву, заслужује већу пажњу од оне која јој се указује због значајне уметничке вредности њених фрески. Па ипак, овај зидни ансамбл остао је, као и остале старине у манастиру, непознат и непроучен, иако у Острошким манастир сада лако приступачан и много посещиван. Једино је, пре скоро једног stoleћа, фреска из Светог крста опетено сасвим кратко Н. Дучић, наводићи за то доба уобичајну фразу да је живопис

⁹ Најопширније библиографије пружају: П. Шок, Манастир Острог, Весник Српске православне цркве, I. I. 1952 и 151. 199 и Љ. Павловић—Слајић, Манастир Острог и његова околина, Београд 1963, 43—46.

¹⁰ Н. Дучић, Манастир Острог у Црној Гори, Гласник СУДХИЦ, Београд 1876, 64; В. Михаиловић, Манастир Острог, Цетиње 1965, 10.

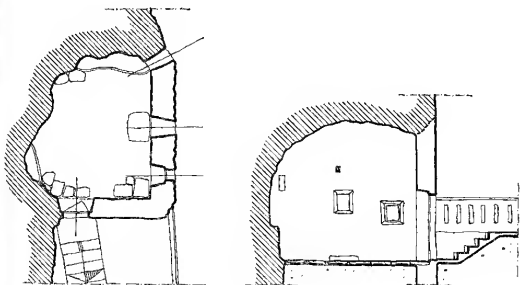
¹¹ Н. Дучић, Нав. дело, 64—65; Српски српски записи, натписи 2416, В. Михаиловић, Нав. дело, 7.

¹² Н. Дучић, Острог, Браство год. I, бр. 6, Сарајево 1925, 136.

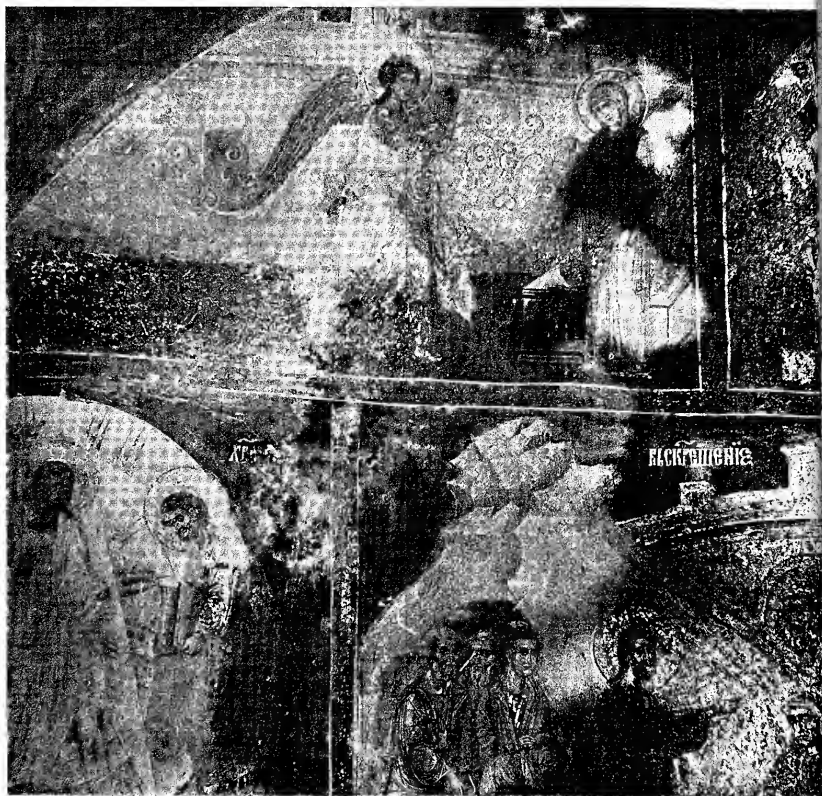
¹³ В. Михаиловић, Нав. дело, 6.

¹⁴ Српски српски записи и натписи бр. 3416; В. Пистиновић, Старији X—XII, III сер., Београд 1936, 46.

¹⁵ Црквица Светог крста, истина, има такође делова иконију једног љубавника који је погинуо од Турака у неком збој 1714, а чије су нераспаднуће руке неко време стајале изнад о моштима св. Василија Острошког. Иако, међутим, готово да не имају никакве културне значај. Л. Павловић, Нав. дело, 245—246.



Основа и подужни пресек цркве Св. крста у Оситрогу (арх. В. Мајић)



1
Осйрог,
Благовсйи,
Преображење,
Васкрсење Лазарево,
1666/1667

Једноставна тематика фресака Св. крста, упркос сасвим непогодним зидним површинама, распоређена је доста сиретно.

На јужном зиду — идући од истока ка западу — у првој зони су представљени Јован Златоусти и Василије Велики, који припадају целини Поклоњења агнецу из олтар, затим следи пописје Симеона Столпника на стубу и у продужетку су, изнад великих поља орнамената, три пописја св. ратника Георгија, Димитрија и Нестора. У другој зони је најпре стојећи лик пророка Осије, затим се ређају сцене Преображења Христовог, Васкрсења Лазаревог и Уласка у Јерусалим. У врху зида су три композиције празника: Благовести, Рођење Христово и Сретење.

На западном зиду прквике у првој зони — у правцу југ-север — су стојеће фигуре св. Николе, св. Симеона Српског и св. Саве Српског, у другој зони су сцене Распећа Христовог и Силазак у ад, док је у врху, врло стешњена, композиција Крштења Христовог и уз њу десно пророци Давид и Соломон.

Северна страна храма Св. крста непогодна је за сликање. У средини прве и друге зоне налази се овећа површина са једноставним орнаментом, јер се ту ликови не могу сликати. У првој зони лево од орнамента су

фигуре цара Константина и царице Јелене, између којих је крст, а десно је св. ратник Мина. У другој зони стојеће фигуре: лево св. Петка, десно Богородица са децом, родитељи Ана и Јоаким. У трећој зони су пописје пророка Језекиља, Илије и Данила, а над њима епопска сцена пописја старозаветних личности — Аарона и Мојсија, пророка Самуила и Јеремије. У петом појасу, изнад своду, је Вазнесење Христово, али без апостола и Богородице, као и лик Христа Пантократора.

На источној страни прквике светитељски ликови нису распоређени по појасевима, због непогодних површина. У средини доле је приказан Христос у гробу — *Imago pietatis*, што је означено као Снетје Христово. Десно од ове представе је насликана Часна трпеза св. Агнелом и прекривеним путиром, над којом су два анђела. Између Христа у гробу и часне трпезе је исписан већ поменути поменик, док се над овим двема представама налази Богородица Шира од небеса. Лево од Богородице су четири лика, неправилно распоређена — стојеће фигуре архиђакона Стефана и Прохора и пописје Теодора Тирона и пророка Исатје. На своду ове источне стране храма, живописан је Силазак св. Духа.

Како из овог прегледа тематике произилази, насликани светитељи и композиције у острошкој цркви

Св. крста могу се сусрести у пећини малих храмова живописаних у доба турске владавине у нашим крајевима. Обзиром на посвећење могло би се очекивати, ако не циклус часног крста, а оно макар нека композиција која би се односила на ову велику хришћанску реликвију, као на пример Уздизање часног крста. Тога ипак нема, јер су постојеће површине мале и непогодне у тој мери, да није било места чак ни за све велике празнике — на пример представа сцена Успена Богородичиног. Уосталом, представљање циклуса о часном крсту у византијској иконографији врло је ретко, посебно у зидном сликарству.²⁴

Итак, посвећење горње остроншке пећинске привике часном крсту није остало без трага у тематици живописа. Иако у целини избор светих ратника, архиепископа и пророка изгледа уобичајен, пажљивије разматрање нас наводи на помисао да се сликар трудио да ненаметљиво уведе под сводове ове пећине неке личности које су било како повезане са часним крстом, односно његовим празником. Поред цара Константина и царице Јелене са крстом, иначе уобичајеног светитељског пара, сликају се св. Никола и Василије Велики који су били савременици цара Константина, као и Јован Златоусти који је умро на Крстовдан 407. године. На ове личности, међутим, наилазимо готово у сваком храму, па се њиховој појави не може приписати прочита тенденциозност. Сликање Симеона Столпника, као и посебно истицање родитеља Богородичиних, Јоакима и Ане, не би се могло приписати случају. Њихов спомен се слави у току месеца септембра, који је у знаку Крстовдана, празника везаног за часни крст због пропадаска крста на Годготи и његовог повратка из Персије у Цариград у доба цара Ираклија. Не може се тумачити случајношћу што је међу свим стилитима избор пао управо на Симеона Столпника (слави се 1. септембра), или што су представљени Јоаким и Ана, чији празник пада на дан 9. септембра. Нарочито је неубичајено што се живопису ликови Богородичиних родитеља, за које знамо да се врло ретко приказују у XVI и XVII столећу — једино у великим ансамблима — па и тада у међалоцима, док су у остроншкој црквици насликани у пуном расту.²⁵

Неке друге појединости упућивале би да аутор остроншког ансамбла из 1666/1667. није случајно одабрао и распоређивао тематику својих фреска. Пророк Исаија, тако је, на пример, насликан окренут према Богородици због свог претсказања које се везује за Христово рођење. Он управо и носи свитак са текстом из своје књиге (Исаија 7, 14), који се односи на Богородицу и младенца. Цар Давид је, опет, приказан уз Крштење Христово, у синади са пророштвом у једном његовом псалму.²⁶

Осим донекле карактеристичног избора светитеља и смишљеног распореда, нема се шта друго поменути о тематици и иконографским особеностима живописа у остроншком Светом крсту. Сликар друге половине XVII века, уосталом, није ни настојао да традиционална иконографска решења мењају или обогаћују у једној тако малој цркви. Ако би се судило само по занимљивости тематике, живопис Светог крста не би био вредан посебног члана. Међутим, његове знатне уметничке вредности и нарочито проблем аутора овог ансамбла дају довољно разлога за то.

Зидно сликарство друге половине XVII века у нас није било време успона, ни посебно значајних



2 Црколез, Преображење, 1673

3 Црколез, Благовести и Васкрсење Лазарево, 1673



²⁴ С. Петковић, Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614, Нови Сад 1965, 93.

²⁵ У периоду између 1557 и 1614, на пример, Јоаким и Ана представљени су само у манастирима Морачи (1574) и Хопоу (1608). С. Петковић, Нав. дело, 175, 207.

²⁶ M. Didron, Manuel d'icongraphie chrétienne, Paris 1845, 141.



4 Острог, Силазак св. Духа, 1666/1667



5 Острог, св. Ана, 1666/1667

мајстора. Достижавши своје краткотрајне процвате шездесетих—седамдесетих година XVI века и потом у првој половини XVII века са Г. Митрофановићем и Козмом, наше сликарство у доба турске владавине и после тога доживљавало своју дугу агонију, која се протежала и кроз цело XVIII столеће. Посматран у склопу своје епохе — друге половине XVII века — живопис у цркви Св. крста у манастиру Острогу издваја се од оновремених стандардних дела. Његова пртеж, претежно брижљиво моделовање ишкарпаних матике — све то упућује да је аутор ансамбла у овом острошкој цркви био један од водећих мајстора свог времена на нашем тлу. Слика, међутим, није нигде записала своје име, или бар њега нема на сада очуваним деловима живописа. Ипак, стилске особености и, посебно, иконографска решења, омогућавају да се острошке фреске из 1666/1667. припишу одређеном мајстору — Радулу, познатом зографу из друге половине XVII столећа.

Слика Радул, изузетно плодан и угледан у своје доба, није до данас добио своју монографију. О њему се, углавном, писало само у ширим прегледима или чланцима који су се односили на посебне проблеме и споменике.²⁷ Ипак, бар у grubim цртама, обим његовог опуса је познат. Иконописом се, изгледа, највише бавио те се не чини случајним што се очувало доста његових икона: најраније потичу из манастира Подврха код Бијелог Поља, из 1664/1665, а последње датиране су из 1677, са иконостаса у цркви св. Николе у Печу и из Никољца. Као мајстор који је украшавао зидове храмова мање је познат: поуздано је његов рад ансамбл зидних слика у селу Црколсу код Косовске Митровице из 1673,²⁸ а извесно је да је он и аутор живописа пешком Светом Николи из приближно исте године — 1673/1674.²⁹ Најзад, приписане су му и зидне слике у Праквини,³⁰ које потичу из 1680. године.³¹

По времену настанка, најраније до сада познате Радулове зидне слике биле би из Црклезе (1673), где је аутор у проскомидији убележио своје име.³² Оуда су оне најпознатије за употребљивање са шездесет година млађим живописом из Острога, тачно пре што скоро све појединачне фигуре и композиције у Острогу имају своје пандане у цркленском ансамблу.

²⁷ Ј. Мирковић, Црквене старине из Дечана, Мелн, Цетина и Праквини, Годишњак Музеја Југос Србије I, Скопље 1948, 125; R. Ljubinković, Stvaranje zografa Radula, Naše starine I, Sarajevo 1953, 128—131; M. Baum, Poreklo i rad majstora Radula, Naše starine II, Sarajevo 1954, 245—250; C. Radulović, Majstori starog srpskog slikarstva, Beograd 1955, 94; M. Borović—Ljubinković, Пешко-дечанска иконописна школа, Београд 1955, 14—15; А. Сковран, Црква св. Николе у Подврху код Бијелог поља, Старинар и с. IX-X, Beograd 1959, 360—365; Ђурић, Иконе из Југославије, Beograd 1961, 64, 133; Ј. Радловић, Црква св. Николе у Печкој патријаршији, т. 1, изд. 1, Београд 1965, 13; Beograd 1962, DJ, Matzke, Slikarska umjetnost u Bosni i Hercegovini u tursko doba, Sarajevo 1965, 93, 96.

²⁸ В. Петковић, Два катписа из Дрешице, Прилози КЈИП-а, 7, Beograd 1927, 224—225; В. Ђоровић, Прилози за нашу стару књижевност и историју, II Црква у Црколсу, Зборник за историју Југос Србије и суседних области I, Скопље 1936, 8; ²⁹ Стари српски записи и натписи I, бр. 1682; IV бр. 692; R. Ljubinković, Stvaranje zografa Radula, 128—129; C. Radulović, Majstori starog srpskog slikarstva, 94.

³⁰ М. Ђоровић—Љубинковић, Пешко-дечанска иконописна школа, 14.

³¹ Обично се као година живописања Праквинске слике наводи 1681. година. Стари српски записи и натписи I, бр. 1775; В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесну српског народа, Beograd 1950, 260 и прим. 3338. Међутим, на десет општеком натпису у цркви јасно се читају године ЗРПН—710 од стварања света и ИХП—1680 од рођења Христосовог.

³² В. Ђоровић у Годишњаци Н. Чупића XLIII, Beograd 1934, 171; В. Ђоровић, Прилози за нашу стару књижевност и историју, 96.

³³ То није случај са живописом у цркви св. Николе у Печкој патријаршији, јер су ту, осим стојећих фигура, приказане готово искључиво сцене из живота св. Николе. Упор. Ј. Радловић, Црква св. Николе у Печкој патријаршији. Зидне слике



6 Осифрог, пророк Исаја, архидјакон Прохор и св. Теофил Тирон, 1666/1667



7 Црклез, архидјакон Прохор, 1763

Међу очуваним острошким фигурама у првој зони налази се и архидјакон Прохор (сл. 6). Овај лик је до детаља поновљен у Црклезу (сл. 7), а затим и у пењској цркви св. Николе. Постоји једино мања разлика у формату, јер је Радул у разним храмовима располагао различитим просторима за сликање. Ни те разлике нема, чини се, при представљању св. Теодора Тирона у Острогу (сл. 6) и Црклезу. Овај свети ратник, постављен у цркленској цркви високо у медаљону, у западном делу, истовестан је са оним из Острога.

Неке од појединачних фигура у првој зони тешко се могу упоређивати са истим из других споменика, јер су оне у Острогу доста настрадале. Ипак у тим случајевима, по неким појединостима лако се уочава директна зависност једног ансамбла од другог: св. Сава из Острога, оштећене главе, има одећу истовестну оној у Црклезу, а слично је и са ликовима св. Симеона Спрског у обе цркви. Чак и онда када је долазило до неких већих промена у изгледу једног светитеља у два разна споменика, веза међу њима може се лако успоставити. Свети Мина је у Острогу насликан у првој зони у одори ратника, док је у Црклезу приказан у медаљону на врху свода као мученик, па ипак, без обзира на разлике у формату и одећи, све појединости у цртежу главе су подударне.

у Православни су прилично оштећене, оне су настале петнаест година после острошких и, најзад, пре него што би се употребиле као компарација живопису из 1666/1667 морало би се посвојо утврђивати Радулово ауторство.

Зависност у иконографском погледу ансамбла у Острогу од оног у Црклезу види се нарочито добро при упоређивању композиција исте теме.

Добро очувана сцена Силаска св. Духа у Острогу (сл. 4) има готово своју копију у Црклезу, постављену високо на источном зиду храма. На композицији из 1763. године додата су само са стране двојица светих мелада, Козма и Јован Дамаскин, пошто тамо расположива површина за сликање има облик развученог полукруга. Остало је све подударно: од става и покрета сваког апостола појединачно и персонификације Космоса до облика наметаја, орнамената и карактеристичног натписа *Сашаство ето дх*.

Исти ставови учесника, архитектура, детаљи понављају се и на композицијама великих празника. Без икаквих коментара довољно је упоредити Вскресења Лазаревог у Острогу (сл. 1) са одговарајућим композицијама у Црклезу (сл. 2, 3), и пењској цркви св. Николе, па да се запазе упадливе подударности у цртежу.

Слично томе, Христос Пантократор у Острогу, мало деформисаног лика због неравне површине свода у пењској цркви, има снос двојника у Црклезу. Код она два монументална попреча, све се понавља, чак и одређени одељак 102. псалма Давидовог око Христовог лика (Псалм 102, 19—22) — уп. сл. 8 и 9.

Затим, не могу се узети као случајне и неке подударности у избору личности које се приказују у



8
Острог,
Христос
Пантократор,
1666/1667



9
Црколез,
Христос
Пантократор,
1673

Острогу и Црколезу. Тако се међу малобројним пророцима у Острогу налазе и неки чија се имена врло ретко сусрећу, као Арон, Мојсије, Самуил и Осија. То се исто среће и у Црколезу, где такође одсуствују неки сасвим уобичајени старозаветни аутори пророштава (Авакум, Михеј, Јона, Софоније и др.), а насликани су Арон, Мојсије, Самуил и др. као у Острогу.

Најзад, вредно је помена да се и у Црколезу, као и у Острогу, у сцени Вазнесења не приказују апостоли и Богородица, који остају на земљи, већ само Христос у мандорли. За овакво нарушавање иконографских правила у Острогу било би оправдања — недостаје простор, али како се исти случај понавља у релативно пространој цркви у Црколезу, у томе треба гледати сасвим одређену Радулову склоност.

Све сличности о којима је до сада било речи врло су очигледне и многобројне, тако да не може бити сумње да су то општа места у иконографији друге половине XVII века. Оне су у првом реду односе на подударности у цртежу — у неким случајевима су свакако у питању истоветни предлошки, али и начин сликања упућује да су Острог и Црколез дело истог мајстора — Радула.

Поред свих сличности које везују острошке зидне слике из 1666/1667. са оним у Црколезу и пећном Светом Николи, неки ликови и сцене у Острогу се издвајају брижљивијом обрадом инкарната, наглашенијим истицањем пластицијета, спретнијим компоновањем — уопште узевши, већом уметничком зрелости (упор. сл. 5, пророка Исаију на сл. 6).

За претерано сумњичаво оно би био повод да се доведе у питање Радулово присуство у Острогу. Могло би се помислити да је у овој пећинској цркви радио један бољи мајстор — учитељ Радулов, од кога је овај преузео сликарске предлошке, или бар да се дозволи могућност да је поред Радула 1666/1667. био у Острогу и нека други, вештiji живописац. Чини се да ипак нема разлога за овакве претпоставке.

Код Радула се, као општа црта, може уочити да је његов сликарски поступак прилично неједначан, пашта је већ била указано.³⁴ У Острогу су, наспрот св.

Ани или пророку Исаји, поједини систисли и личности у сценама представљени цртачки коректно, алу суво и без истисања пластицијета (упор. архијакон Прохора и Теодора Тирона на сл. 6, Пробрањење на сл. 1, или Христа Пантократора на сл. 8). У Црколезу ова појава такође може пратити. Ту су ликови мање броја светитеља, посебно њихове главе, насликане врло брижљиво (св. Никола, Симон Српски, Антоније Велики или св. Евстратије и Аксентије у медальонима, док претежни део животиона носи печат оскуди способности сликара, како по неспретно изведеним цртежу, тако и по неплемситом колориту.

Осим тога, на зидне слике у цркви Св. крста у Острогу много је деловало стално влажење, те су оне помало отрвене, односно прекривене једном сивкастом скрамом. Све то ублажава Радулов огрт и често супротан и даје острошном сликарству из 1666/1667. мањш, много префињенији, тон.

Најзад, треба истаћи да су Радулова ранија остварења у целини много успешнија, него она каснија, када је Радул, преотерен порубицама седамдесетих година XVII века, више био склон површиним сликарским поступку. Ово се може приметити не само на његовим зидним сликама, већ и на иконопису. За то је довољно да се упореде његове иконе из Подгиза са онима с иконостаза у цркви св. Николе у Пећној патријаршији. Док су му прва позната дела, сликања слободно и сигурније, прилично светлог колорита, те се везују за мајстора Козму, она каснија карактерише тврђу и непростудирајућу цртеж и јаку контрасти осветљења и тамних партија инкарната.

Због свега тога, ипак несумњиво виших уметничких квалитета острошких зидних слика у односу према стандардним Радуловим радовима, нема сумње да је овај плодни сликар друге половине XVII столећа њихов аутор. Према томе, и иначе дугом списку Радулових дела, треба придодати, као једно од његових најбољих и најбољих остварења, и живопис у пећинској цркви Св. крста у Острогу из 1666/1667.

³⁴ R. Ljubinković, Stvaranje zografa Radula, 130—131.

Сачуване плоче старог српског дрвореза

Прича се да су антички људи разликовали само неколико основних боја; они пре њих још и мање. До палете савременог сликара требало је да протекне знатно више векова него што је боја у спектру. Такво тихо и споро усељавање представа физичког света у човекову свест карактеристично је и за оплемењавање његова духа. За ову тврдњу могли би се истаћи многи примери, а неки се одвијају и пред нашим очима. Наведимо само један. Зидно сликарство средњовековних српских манастира дуго је служило искључиво утилитаристичким циљевима прве. Неколико последњих деценија ретки појединци стали су у њему сагледати и друге вредности: иконографске, историјске, естетске, унесите га у музеје и домове, да би, на крају, постало саставни део нашег образовања и крупно поглавље опште историје европске уметности. Сличан пут, али са још већим закашњењем, прелазили су ковчези покретног културног наслеђа — иконе и тканине, предмети у дрвету и металима, рукописи. Ови последњи нарочито су сушено посматрани. Језик и текстуални садржај били су у живијој очигледној су се само чамосиле, и успут, задрживале и на понекој другој особености листава прекривених непоновљивим билимним чиглима. Наша радозналост, међутим, данас је толико одмакла да у њима налазимо читав свет облика који, говорећи нам о свом очистиству, говори и о својој личној самосталности. Предели једног пртежа, или једног краснописног листа, ако се у њих зађе с разбуђеним интересовањем, могу нам показати чудесне ствари и причинити доживљаје рашне најубудућнијим путовањем.

Прилог у овој свесци Зографа позива нас на једно такво путовање, у свет старих српских писала и графикара.

Наше најстарије дрворезне плоче, које су служиле искључиво као копача за штампању књигу, нису сачуване; нестале су заједно са словима у које су се уклапале. Њихови отisci по данас тако ретким књигама сведоче о великој графичкој уметности мајстора и њиховом непосредном ослањању на ликовну образованост светлог доба монументалног зидног сликарства и раскојно украшавањем рукописа. Ти радови су ширили један већ постојећи свет облика и хватали корак с једном у Европи широко распрострањеном делатношћу. Њих је изазивала потреба прогреса и даљег културног богањства једног народа.

Дрворези који се у овом броју доносе друштво је су порекла. Њих је, добрим делом, родила нужда. У мрачним и мучним временима, посебно у XVI, XVII и XVIII веку, њима је, код нас, валаало надохнадици смањено или сасвим нигделу произвођу волуимозних рукописа и штампаних србула, храмова прекривених зидним сликама, фасцинантних икона. Тадашњи српски дрворези, за разлику од змаља где су плодови ове врсте долазили као последица просперитета, најчешће је стварао за средину којој је од свих могућих нада била остала само једна, за средину у којој је наш човек стајао сам пред небом очекујући једино од њега и мир услободаној души и лек одолујној теди. Све остале ватре за њега су биле погашане. И то што је ту жеђ његов уметник гасио баш оваким, елементарним средством, није без дубљег значаја. Церова или хростова даска отесана брадвом и једноставан резач, брусом изоштраван,

вазда су му стајали на располагању. Он других подлога и алата није имао, а можда за њих није ни знао. Човек горштак и његово дрво, ослањали су се у многим, па и у овој потреби, једно на друго, без посредника! И час ће човеков потез поћи током дрвенога ребра, час ће се пак дрво повити ка правцу резбареве жеље. Као заједно одрасли другови, свистли на узајамно попуштање и испомоћ. Њихова непосредност надохнајује честу невинтину, а чедност дубину стваралачке инспирације.

Да ли томе шта допринеси, или одмаже, и упадљива анонимност уметника, која нас тако упорно прати кроз целу прошлост? Али, док су се имена сликара фреска и илуминатора рукописа углавном изгубила с пропању архива и оштећењем самих дела, код дрвореза, изгледа, нису никада ни постојала. Њихови творци као да себе нису ни схватили друштво је од средњом једне колективне поруке, разномачна благих вести и одбрамбених амаџија. Изузетак представља Стефан Лихић у Хади-Рунић; први са својих осам сачуваних листава из раздобља од двадесет и пет година, од којих се неки први пут сад објављују. Кроз њих двојицу дају се сагледати и човек и уметник, један људски карактер и једна уметничка индивидуалност. Како бисмо се радовали да им можемо придружити још неког сабрата, јер је наш однос према уметности и уметнику суштински друштво је од односа поколења у којима су ова дела настала.

Примео ли с таквим сазнањима свим овим рукостворцима, милостиве Богородице и неумољиви Пантократори, свеци чудотворци и абагарска заштитенија ђаволу, добиће своју овозначавају тежину; љавиће ће на њима заперити, слова се извити у гласове. Једна минута стварност демонстрираће своју трајност, али стварност не капа је „некада била“, него капа се, ослободена ефемерности, у вечност уселила са својим смислом за трајност и способношћу за уметничку суствитност.

Разуме се, не претпостављамо да ће баш такве емоције изазвати ови прилози. Они су овде само зато да би нас упутили ка острима закопаног блага. Пун доживљај се може догодити једино у сусрету с оригиналом.

О примерцима старог српског дрвореза доскора се говорило само спорадично, онда када су проучаваоци наше прошлости налазили на њих случајно, вођени другим темама — Б. Стрика, Р. Грујић, М. Кашанин, Никола Радојчић, Л. Мирковић, Зага Јанц, П. Момировић. Први крупнији захват ушинули су д-р Д. Медковић у свом изванредном делу „Графика српских штампаних књига XV—XVII века“ (Београд, 1958) и у још непосреднијем делу „Стари српски дрворез“ (Београд, 1964), и д-р М. Коларић у покушају сагледања целокупне графичке уметности нашег осамнаестог века (Српска графика XVIII века, Београд, 1953). У свим тим рађама напало се на свега тридесетак оригинала — што се дрвореза тиче. Довољно као сигнал да ни та врста стваралаштва није остала изван интересовања и озбиљних могућности наших благодативних отаца.

То и јест био подстицај да се, за потребе Народне библиотеке и Цркеног музеја, направе отисци са аутентичних оригиналних плоча, и да се сачини њихов потпун попис. Резултати се саопштавају у прилогу који

1, 2,
3

је пред читаоцем. Поред од раније познатих, сво и непостаскај до сада необјављених или сасвим непознатих. Овако скупљена и здружена, верујемо да ће ова дела скренути пуну пажњу на себе и довести до нових открића. Јер их сваки мора још бити у тмици тавана и кршу старих ризница, или у поседу страсних колекционара.

Оштећеност и приметна читљивост оригинала навели су нас на неопходност што потпунијег разрешења текстова и идентификације ликова, тим пре што се репродукције доносе у великом смањеном. Сви фактографски подаци узимани су с највећом пажњом и искључиво с оригинала. Надамо се да ће то бити довољна подлога за даље, посебне анализе, сходно правцу интересовања појединих проучавалаца и корисника наше културне баштине.

ПОПИС ДРВОРЕЗА

1. Хиладарска Богородица са арханђелом и светитељима

Величина 29 x 41 см. — Прва четвртина XVI века.

Ликови и сигнатура: *Мноу* (Митир Теу — Мати Божја) и *Одигитрија* с Христом — *Арх. М(и)х(а)ил* — *С(в)ата П(а)в(л)а* — *С(в)ата Петка* ајвничка.

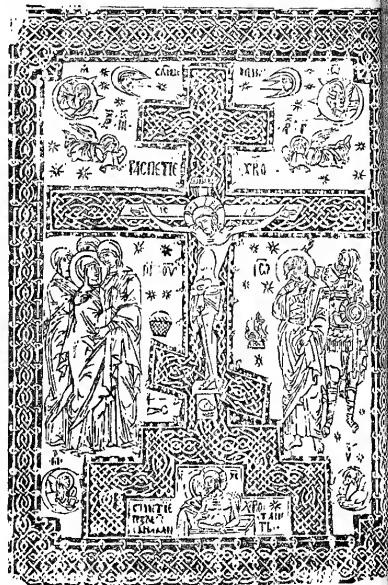
Дрворезна плоча чува се у манастиру Хиладару, у Светој Гори.

2. Хиладарско Распеће

Величина 29 x 42 см. — Прва четвртина XVI века.

Ликови и сигнатура: Лево од Христа Мати Божја са женама мироносицама, десно св. Јован са једним стражаром. Испод Христових ногу лобњав Ајвмова (лобно место), чепић и крсташ. Пре њих: *С(в)ати Х(ри)сто(во)не* ... *Зде Х(ри)сто(во)не* са њим глуми. Више Христа, у лево, арханђели Михаил и Гавријел, и натпис: *Расп(е)ти Х(ри)сто(во)не*. — У врху крста Сунце и Месец. — И углавном иконе симболи јанађе-листа.

Плоча се чува у манастиру Хиладару, у Светој Гори.



3. Хиладарски Дензис

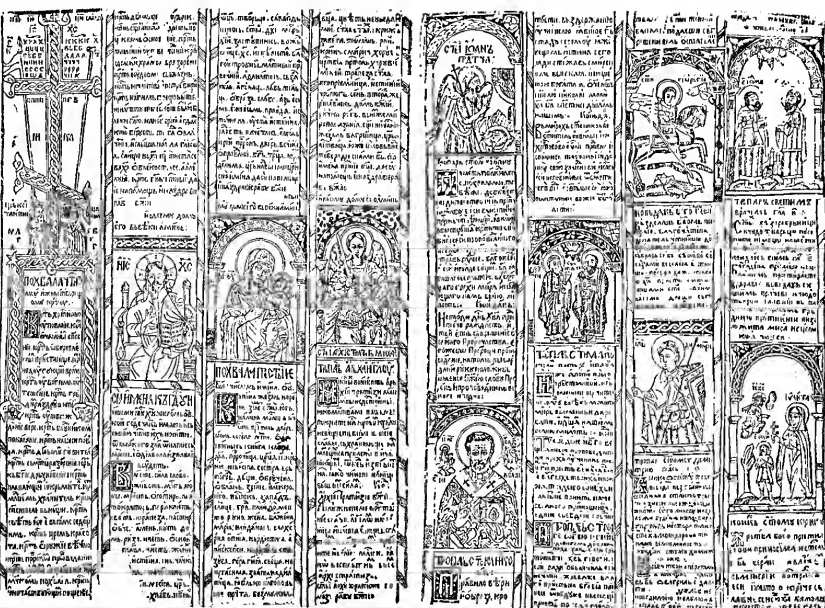
Величина 22—28 x 36,5 см. — XVI век.

Ликови и сигнатура: Неус Христ лево Мати Божја, десно Јован Пукдстојача.

Натпис: *Всеходжителъ Господъ соудѣ живыхъ мртвыхъ*.

У манастиру Хиладару, у Светој Гори.





4. Лублянский абгар — лист první

Величина 28,5 x 41 см. — XVI век.
Ликови. Часки крст с крским словика; у леговом
подмоку лево, Царя Константин, десно: Царюца Елена —
Ис Хс (Исве Христос) на престолу — Шо Оу (Митир Теу
— Мати Божка) с малим Христом — Ђеветы Архистрату
Ангела.

Садржај текста: Покувала ч(а)деном у жикотворе
оном крстоу — Ђа илена Г(о)с(по)ду нашам Ис(ус)с
Х(рист)у, числом ѓи (72) — Покула прачинити Г(о)с(по)дице,
числом илена ѓи (72) — Тропар Арханг(о)ла.

Разрешение крских слов. Слова око крста су
скраћени целих реченица и значе:

ИН — Исус Назаретљанин, ЦН — цар јудејски, Ц(а)р
слави.

XXXX — Христова корутна (стег, застави) хришћаном
хвала.

КККК — Крст крестост Константиноу на вери.

ЦЦЦЦ — Царски прет пријам истајет.

ББББ — Велије весељеје верујућим на јего.

ББББ — Белег божји бијет беси.

ДДДД — Добро дрво дванолу досади.

НННН — Невидими нејестности, неизматогалани неиза
чегни.

ЧЧЧЧ — Часна чест часним человеком.

ОООО — Слав (х. ј.) Христос) сдѣла сет (мрежу) Сатани.

РРРР — Рече се: роди се радост роду.

ЃОДЧКХ — Јелена обрете роду часнога крста Христова.

НННН — Поју, почитују, поклоняју се подножију — ИГК
и Господу верују.

МАГА — Место лобно глава Адамова — БРГ — бист
рај Господи.

При врху крста: ИГ ХС — Исус Христос

На средини крста: НННН — Победитељ

Лево од крста: ОК — Свето копыје.

Десно од крста: ХТ — Христова треска

Плоча се чува у Народној и универзитетској библиотеци
у Лубљани.

5. Лублянский абгар — лист други

Величина 28 x 41 см. — XVI век.
Ликови: Ѓевети Јован Пророк(сца) — Ѓевети
Николае — Ѓевети(сца) с. Петар и с. Павле — Ѓевети Ге
оргий — Ѓевети Димитри — Ѓевети Козма (и Дамјан)
— Ѓанга и с. Кири.

Садржај текста: Тропар (св)етом Јовану и канда
ка — Тропар (св)етом Николаю и кандака — Тропар
(св)етим апостолу Петру и Павлу и кандака — Тропар
(св)етом Георгию мученику — Кондака (св)етом Геор
гию — Тропар (св)етому Димитрию и кандак — Тропар
св)етим врачем и кандака Сина — Кондака (св)етом
Кирию.

У Народној и универзитетској библиотеци у Лубљани.

6. Лублянский абгар — лист трећи

Величина 26,5 x 41 см. — XVI век.
Ликови: Ѓевети Петка — Ѓевети Вел(о)да —
Ѓевети еу(а)нгелст) Мако — Ѓевети еу(а)нгелст) Марко
— Ѓевети еу(а)нгелст) Аџа(а) — Ѓевети еу(а)нгелст) Јован.

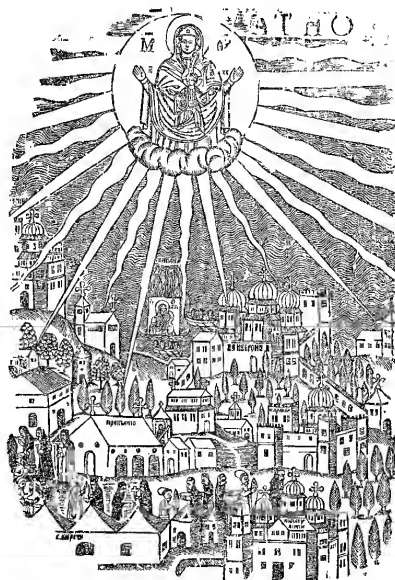
Садржај текста: Ис(е) илена (св)етим аг(о)лом
— Ис(е) илена (св)етим Си (16) пороко — Ис(е) илена (св)етим
и (40) мученика — Ѓевети(с)е) в(с)ерсно пророк от Макоа —
Ѓевети(с)е) от ствара — Ѓевети(с)е) (св)етим врачем —
Премавни (св)етим еу(а)нгелст)ма.

У Народној и универзитетској библиотеци у Лубљани.

7. Лублянский абгар — лист четврти

Величина 26,5 x 41 см. — XVI век.
Ликови: Ѓевети Григор — Ѓевоз мучотворенин.
Садржај текста: М(о)дита Г (3) (св)етого Гри
горја чудотворца Записан на чародеице и чарошнице и
магје — М(о)дита А (4) (св)етого Григорја чудотворца ве
сом прогонителца — М(о)дита (св)етого архидиа и чудо
творца (св)етого Никола.

У Народној и универзитетској библиотеци у Лубљани.



12, 13



14. Архангел Михаил

Величина 18 x 27 см. — 1671 (У доњим левом углу: ДХОИ).
Текст на свитку: Язы еса(а)мь архистратъи силъ
г(оспод)ни. Посланъ еса(а)мь отъ Бжедъжителю стрѣжити
храмъ сый.

Црквени музеј у Београду.

15. Свети Георгије

Величина 21,5 x 29 см. — 1677 г. (При доу, на средини:
ЗРИЕ, т. ј. 7185 — 3503 = 1677).

Сигнатура: С(в)еты Георгіе ес(а)мь ес(а)мь ес(а)мь
Музеј примењених уметности у Београду.

16. Делаци са светитељима

Величина 21 x 30,5 см. — 1677 г.

Ликови и сигнатура. У горњој зони Христос
на престолу, арханђели Гаврил и Михаил, Мати Божија и Јован
Крститељ, са уобичајеним сигнатурама, а испод њих — лево с(в)еті
Спиријане Кипарски и десно с(в)еті Силмоне Пер(сик)и, У
доњој зони С(в)еті Георгіе, с(в)еті Николае, с(в)еті Ди-
митрије.

Музеј примењених уметности у Београду.



14, 15, 16



17, 18

17. Богородица с тројицом светитеља

Величина 25,5 x 32 см. — XVII век.

Ликови и сигнатуре: С(вѣ)ти архиді(а)конъ
Стефанъ — С(вѣ)ти Іоанъ Злато(с)т(к)ъ — М(ити)ѣ Ѳ(е)у —
С(вѣ)ти Пантелеѣонъ.

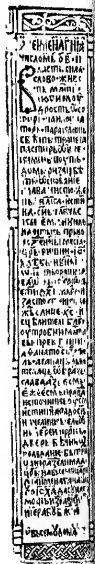
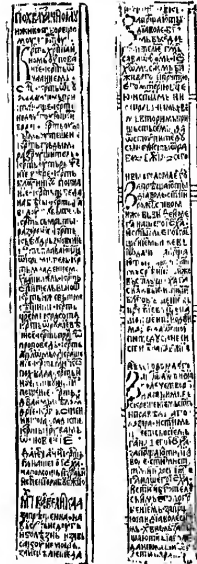
Црквени музеј у Београду.

18. Христос с тројицом светитеља

Величина 25,5 x 32 см. — XVII век.

Ликови и сигнатуре: **Г(вѣ)ты Николаѣ** с Хр-
стом и Богородицом — **І(сѣ)с Х(ри)стос** — **Г(вѣ)ты Гевр**
— **Г(вѣ)т(и) ц(а)рь Оуошъ мл(а)д(и).**

Црквени музеј Београду



24, 25, 26



19. Загребачки абатар — лист први

Величина 13 x 36 см. — Крај XVII века.

Ликови: Свети Козма и Дамјан — Свети архистратиг Михаил (десно, лево).

Садржај текста: Две молитве против ђавола (Запретица твѣ Господѣ Дѣволѣ — Запретица ти Дѣволѣ...)

Плоча се чува у Југославенској академији знањости и умјетности у Загребу.

20. Загребачки абатар — лист други

Величина 13,5 x 36 см. — Крај XVII века.

Ликови: Свети Димитрије — Свети преподобни Петка — Печат от манастира и апокалипсис — Печат от гроба.

Садржај текста: Крај молитве против ђавола — Тропарь (свети) Димитрије — Молитва (свети) Петка.

Југославенска академија знањости и умјетности у Загребу.

21. Београдски абатар — лист први

Величина 5,5 x 38,5 см. — Крај XVII века.

Садржај текста: Похвала часноме и животвореному крстоу — Молитва велика запретица на вѣска невољу и болѣзнь и на вѣска невољу (почетак)

Црквени музеј у Београду



22. Београдски абатар — лист други

Величина 5,5 x 38,5 см. — Крај XVII века.

Садржај текста: Три запретица ђавола, крај молитве с првог листа.

Црквени музеј у Београду.

23. Београдски абатар — лист трећи

Величина 6 x 36 см. — Крај XVII века.

Садржај текста: Сне имени Господѣна челома ѿ (72).

Црквени музеј у Београду.

24. Кнез Лазар

Величина 18,5 x 28,5 см. — XVII век.

Сигнатура: Свети кнез Лазарь грѣска.

Црквени музеј у Београду.

25. Архиепископ Стефан

Величина 23 x 32,5 см. — 1721 г.

Резао: Стефан Ликић

Текст: Свети пръвѣсѣниѣ архидиаконѣ Стефанъ — Стефанъ Ликићъ реза въ лето 4784. (1721).

Плоча се чува у Повјесном музеју Хрватске, у Загребу.

26. Дејане с Немањом и св. Савом

Величина 22,5 x 32,5 см. — 1721 г.

Резао: Стефан Ликић.

Ликови: Христос на престолу, лево од њега Богородица и апостол Петар, десно Јован Крститељ и апостол Павле, више њих архиепископи Михаил и Гаврил — сви са убојчајним сигнатурама. Под Христовим престолом: Свети Оливер и (свети) Олава.

Текст: Више Христа: Олава въ тронѣ, димомъ Богѣ дающе въ свѣтъ вѣска (дѣт) преданѣ. — На средини доње више: (Нарѣза) поѣ Стефанъ Ликићъ въ лето 4784. (1721).

Повјесни музеј Хрватске у Загребу.

27. Полагање Христа у гроб

Величина 28,5 x 38 см. — 1724 г.

Резао: Стефан Ликић.

Ликови: Више Христа: Мати Бонѣја, Никодим и св. Јосиф; покров држе архиепископи: Гаврил, Михаил, Урил и Гаврил и св. Јован; у угловима јеванђелисти: Јован, Матеј, Лука и Марко; лево и десно од крста Сунце и Луна — сви са убојчајним сигнатурама.

Текст у оквиру: Ои (свети) вѣскавни жѣтвѣниѣ на прѣдѣниѣ (свети)хъ тѣлѣхъ Ісѣсѣ (Христѣ)хъ Новаго завета наѣза прѣ дѣжаниѣмѣу епископѣу цесѣ (арх) Каролоушѣ: 5: (6) и прѣ (свети)хъ архиепископѣу и митрополитѣу епископѣу кѣрѣ Кивѣнѣи Попѣниѣу въ лето отъ рождѣ (ства) по (платѣ) Богѣу Олава 4784. — У доњем десном углу: Ои дѣтѣхъ невоља остоѣла (дѣтѣхъ) и. (8) вѣскавни. Овоѣз наѣза поѣ Стефанъ Ликићъ дѣта Господѣна 4784. (1724).

Народни музеј у Београду.



28



28. Св. Вѡрђе и св. Димитрије

Величина 25,5 x 17,5 см. — Почетак XVIII века.

Сигнатура: С(в)ѣтѣ Г(е)ѡрѓ(г)ѣ.

Црквени музеј у Београду.

29. Христос с апостолима

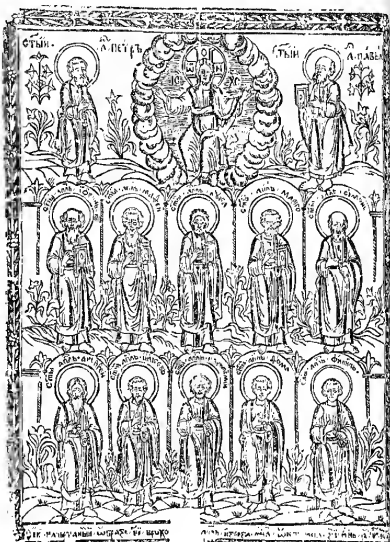
Величина 28,5 x 38 см. — 17 4 г.

Резао: Стефан Ликић.

Ликови: Од горе, с лева у десно: апостоли Петар, Павле, Јован, Матеј, Лука, Марко, Симон, Андреј, Јаков, Вартоломеј, Тома и Филипп. — Сви с исписаним пуним именима и прилагођеним скраћеницама за *свѣти* и *апоcтoл*.

Текст на доњој страни: О ње, нечѡртанимъ образѣмъ, (12) круженику апостолѣмъ изведе мѡстаза мѡстаза. (17) дѡмѣмъ. (1724) Ликићѣ. (Име на почтку десне ипале).

Народни музеј у Београду.



29

30. Свѣти Никола

Величина 24,5 x 35 см. — 1737 г.

Резао: Стефан Ликић.

Текст на горњој страни: Грѡдѣ Барѣ и ю нѣмъ почина (свѣтѣ) Никола чѡдотворецѣ. (Образ) (свѣтѣ) оца нашегъ архипѣсѣ(с)ола мѡрицѣмъ Никола чѡдотворца въ (второ-го) — На довоѣмъ езде: Сѡю чѡпанѣмъ изведе поплѣ Стефанѣмъ Ликићѣмъ своѣмъ трѣдѡмъ мѡ(с)оца нѣни дѡмѣмъ. (24) Лѣмъ. (1732).

Народни музеј у Београду.

оце секира асѣнтѣ. Сандѡше лета сѡтачѡмѣмъ и прѣмѡта оужѣ ка стѡжерѣ. — У доњѣмъ лѡвомъ углу: И секира при корѣ — На довоѣмъ езде: Сѡю чѡпанѣмъ поплѣ Стефанѣмъ Ликићѣмъ, изведе своѣмъ трѣдѡмъ мѡ(с)оца. Лѣмъ. (1736). Када реза те гѡди вѣне тѣшке, рѣти ка те корѣ.

Народни музеј у Београду.

31. Јован Претеча

Величина 24,5 x 35 см. — 1736 г.

Резао: Стефан Ликић.

Текст у горњој реди: С(в)ѣтѣмъ Јѡвѡнѣмъ прѡрѡкѣмъ и прѡдѡмѣмъ и крѣстѣмъ Х(и)ста (Христа) Бѡга. — На сѣмѣмъ десно: Покѡните се людѣ, привѡдиѣи ко се царѣство неба сѡне и при ко-

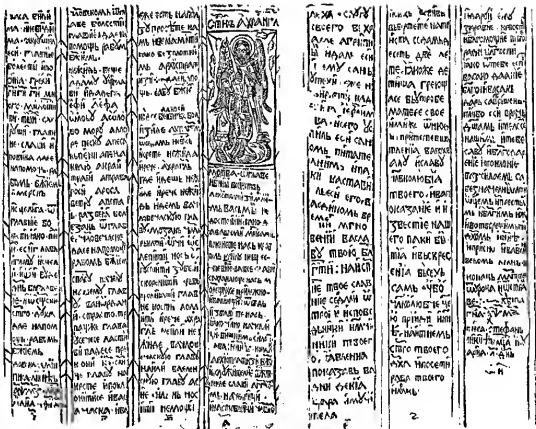
32. Свѣти Никола

Величина 27 x 35,5 — Прва половина XVIII века.

Сигнатура: С(в)ѣтѣмъ Николаѣмъ.

Музеј примењених уметности у Београду.





33, 34

33. Абгар Стефан Ликин — лист први

Величина 19 x 28,5 см. — 1747 г.
Резао: Стефан Ликин.
Лик: *Гвевтихъ арханг(елъ)*
Садржај текста: *Мо(с)иу(та) от главе.*
Запис на крају четвртог ступца (првог с лева): Писа
Дикнъ. а.м.из. (1747) ѿ (19) да(н).
Црквени музеј у Београду.

34. Абгар Стефана Ликина — лист други

Величина 15,5 x 29 см. — 1747 г.
Резао: Стефан Ликин.
Садржај текста: *Мо(с)иу(та) от срѣка и от стране.*
Запис на крају третег, последњег ступца: *Акта*
г(оспо)дина а.м.из (1747) писа Стефанъ Дикнѣа м(есто)ца писарѣ
а. (30) да(н).
Црквени музеј у Београду.

35. Полагање Христа у гроб

Величина 28—29 x 36—37 см. Прва половина XVIII века.
Текст: Више крста: Положење на гроба, (госпо)да
нашег Исуса Христа. — Означене личност: десно од крста
Јован, више Христове главе *МО (Дитир Теу)*. У горњим
медальонима *Матен* и *Марко*. По ивици иконе: На престо(л)у
в(ид)и еси Христ(е) с(а) штица и д(у)хом еси испована неопшани
— *Дит* и *в(а) гроба* сканде *в(е)сн(и)ти* не *а(д)у(в)а* раздуршених
славу и *б(а)с(т)а*т *на(с)а* *пос(а)д(и)ти*. — Христ(е) *б(о)же*, *ж(е)на* *м(и)ра*
м(и)рс(и)на *с(а)м(а) ра(д)ост* *пр(е)в(е)ца* и *с(во)и*х *м(о)с(т)е*(с)т(е) *м(о)л(и)т*
м(и)р *д(а)р(о)ва* *т(е)б(е)* *па(д)ш(и)м*.

Црквени Музеј у Београду.

36. Богородица са Христом

Величина 26—28,5 x 37,5 см. — XVIII век.
Сигнатура уочицајана.
Црквени музеј у Београду.

37. Архистратиг Михаил

Величина 17—21 x 36 см. — Средина XVIII века.
Ликови и текст. У средини: *Гвевти архистратигъ*
Михаилъ *не(в)а*; лево од њега: *Гр(а)д Б(о)ж(и)н* — *Ис(а)к*
Нав(ин); десно: *арханг(елъ) у оште(н)ој сп(и)ни* и *две ж(е)не* *са*
об(ра)м(и)цама; под ногама *арханг(елови)н* *ри(в)и* *с(а)т(а)н*; у горњим
десном углу *л(е)во* *х(е)ру(д)и*. На горњој ивици текст: *И(а)з* *г(а)л*
(архистратигъ). По левој ивици: *Б(о)д(е)ж* — и *Г(о)м(о)р* — *за*
пр(е)т(в)а(н)и —

Завод за заштиту споменика културе АП Војводине, у
Новом Саду.

38. Богородица Страсна

Величина 17—21 x 36 см. — Средина XVIII века.
Ликови и текст. У средини: *Гвевти архистратигъ*
Михаилъ *не(в)а*; лево од њега: *Гр(а)д Б(о)ж(и)н* — *Ис(а)к*
Нав(ин); десно: *арханг(елъ) у оште(н)ој сп(и)ни* и *две ж(е)не* *са*
об(ра)м(и)цама; под ногама *арханг(елови)н* *ри(в)и* *с(а)т(а)н*; у горњим
десном углу *л(е)во* *х(е)ру(д)и*. На горњој ивици текст: *И(а)з* *г(а)л*
(архистратигъ). По левој ивици: *Б(о)д(е)ж* — и *Г(о)м(о)р* — *за*
пр(е)т(в)а(н)и —

Завод за заштиту споменика културе АП Војводине, у
Новом Саду.



35, 36





37, 38

39. Света Троица с Богородицом и светитељима

Величина 24,5 x 36 см. — Половина XVIII века.

Ликови и ситнатуре: Први ред: (Свети) архангел Михаил и Гавријел — Преподобна Троица јединствена — (Свети) еванђелисти Лука, (Свети) Стефан; други ред: (Свети) великомученици Георг и — (Света) преподобна Богородица — (Свети) великомученици Димитри; трећи ред: Архангел Михаил — (Свети) великомученици — (Свети) велики крститељ — Мирликијски чудотворец (Свети) (Н)иколај.

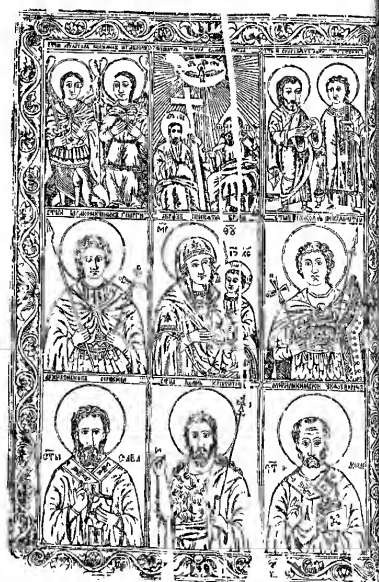
Народни музеј у Чачку.

40. Јован Рилски

Величина 27 x 37 см. — XVIII век.

Ситнатура: (Свети) Јован Рилски чудотворец. На свитку у левој руци: Господ воздуже.

Црквени музеј у Београду.



41. Деизис

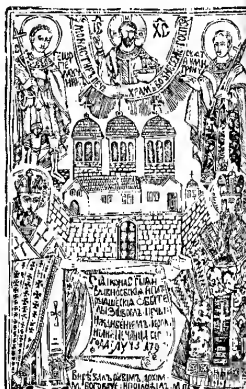
Величина 26 x 27 см. — XVIII век.

Ликови: Христос на престолу, лево од њега Бог Дух, десно Јован Крститељ, више њих четири архангела изнад Христа Дух Свети и Бог Отац — без ситнатуре.

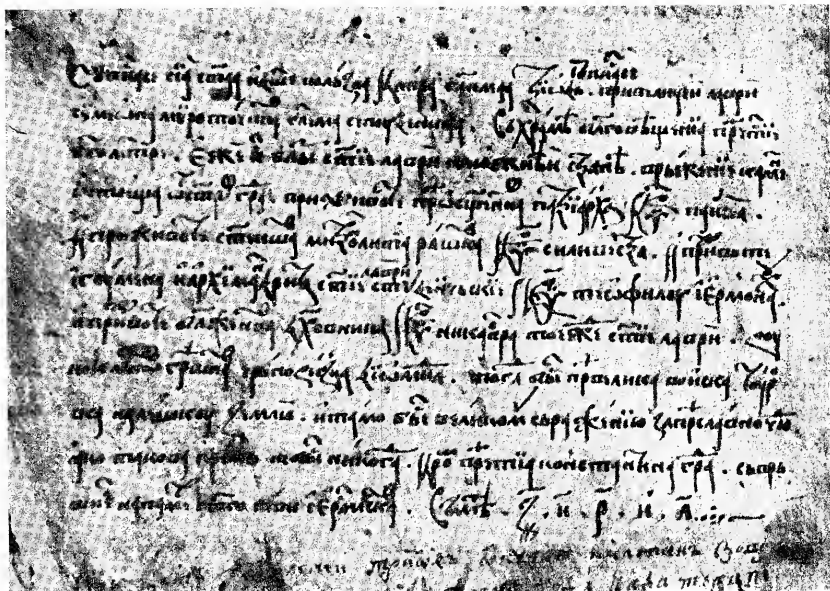
Назив иконе исписан на средњој доњој иници: Деизис, што је превод грчке речи деизис.

Плоча се чува у Црквеном музеју у Београду.

40, 41, 42



Заладни лортал Богородичине цркве у Студници је такође једно занимљиво дело српске средњовековне архитектуре којом може свестрано испитивати, што је већ у више махова и учиња. Међутим, још увек сва питања из области његове технике



Поговор
у рукописном
Триоду,
у Јулијаници
код Горњег
Миланова

мише се црква св. Јована па св. Николе. Тачно тако приказано је и на граници. Само је црква св. Јована четврим сигнатуром слоним „К“ и „в“, „З“ мало је сдвинуто. После ова четири централна храма бароксан прелаз на цркве са источне (св. Дионисија, св. Георгија), па са северне стране (Опигитрија). Пребацује се затим на јужну страну (Вавелева, Архистратига Михаила, Вазнесења) и најзад излази ван зидова Студенице ребајући цркве од крајњег северозистога према југозападу. У том заљам низу су цркве: Преображења, Благовештења (чије представе нема на граници), црква Свих Светих са гроблем и црква св. Апостола Петра и Павла. Конфронтацију податке из записа („Јужно од Богородичине цркве“, „ка одстојању хита каменом од зида“) са податком из границе да се храм Благовештења налазио ван зидина Студенице, негде на простору између Преображенске и гробљанске цркве (слово „Г“ и слово „Г“), утврђујемо да је храм који нас интересује био подигнут изнад манастирске порте, непосредно од јужног зида који описује манастир, по свој прилици између цркве Свих Светих и воденице.

Други елементи записа потврђују већ делимично познате чињенице. Поред патријарха Пајсија, у запису се помиње разни Митрополит Силвестар, под чију је јурисдикцију потпадала Студеница. У Сопоћанском поменику убељена су три ратна митропо-

лита под овим именом⁹, док је И. Руварић у својој познатој студији о рашком епископима и митрополитима¹⁰ навео само једног и то оног који је стварао педесетих година XVI века¹¹. Силвестар из Јулијанице Триода, је исто лице са другим по реду Силвестром Сопоћанском поменика који је спомнут и у запису из 1620. године, у једном непознатом рукопису.¹² Исти овај митрополит је по свој прилици дијотички са црквеним дојављеним истог имена који је путовао у Самоков и Херцеговину 1624. и 1625. године.¹³ Према томе, из ствари рашког митрополита између Симеона II и Јосифа,¹⁴ сасвим је Силвестар II о коме имамо вести из 1620, 1622, и по свој прилици 1624-5. године.

Игуман Теофил познат је из једног записа, сет у вези са преписивањем књиге у Студеници, 1619. године.¹⁵ О самом преписивачу, „многочисленим членицима“ Диомидију, не зна се готово ништа. Неки монах истог имена који је преписивао један псалтир у Јерусалиму, 1607. године, био је из манастира Врњаци¹⁶ у Савану, тако, дабоже, није искључено да је баш он, 15 година доцније, писао књигу као студенички монах. У сваком случају већти преписивач Диомидије, показао је хроничарски смисао, говорећи на особит начин о једном догађају који је суђио по бројним преписивачким белешкама, веома узбуђујуће одашљив свет.¹⁷ Опсежнуји страхоте турско-пољског ратовања, који је био савременик, он спикотички белешки и стави прв и би нивала¹⁸, и спонтано долаже „изузет пралишном заузема Константина града“, о чему је вероватно овај раборити студенички монах негде слушао, или можда читао.

Триод је имао жалосну судбину многих студеничких драгоцености. У плаљачном налету Сулејман-паше Сиопљана на Студеницу 1806, он је снет из манастира али га је, на срећу, од Турака откупио неки Миловић Самоурац,¹⁹ и тако спасао од уништења једну од ретких рукописних књига манастира Студенице.

Мирјана Шакова

⁹ А. Гилбердинг, Босниа, Герцеговина и Стараја Србија, Москва 1859, 152.

¹⁰ Гласник СКА, LXII, 1901, 45.

¹¹ Љ. Стојановић, Записи и натписи, 6289; Гласник Слонског научног друштва, XIV, 1935, 224-6.

¹² Љ. Стојановић, Записи и натписи, 6592.

¹³ Гласник СХД, XLII, 1875, 7.

¹⁴ Гласник СКА, LXII, 1901, 45.

¹⁵ Љ. Стојановић, Записи и натписи, 1066.

¹⁶ Исто, 926.

¹⁷ Исто, 1064, 1092, 1621, 1132, 1624, 6603, 6609, 6633.

¹⁸ Према запису изнад поговора књиге.

LE PREMIER ART CHRÉTIEN

André Grabar:

„Le premier art chrétien
(200—395)“

Edition Gallimard, 292 strane teksta i 312 ilustracija u tekstu. Knjiga je opremljena geografskim kartama, planovima i izvanrednim fotografijama crno-belim i u boji. Pojavila se u kolekciji L'univers des formes koju uređuju André Malraux i Жорж Сал с намером да prikazuju najnovije umjetničkih djela u raznim vremenima i na tlu različitih civilizacija.

ANDRÉ GRABAR

"L'univers des formes" collection dirigée par André Malraux et Georges Salles

Velikim poznavalcu i korektarчу рано-хришћанске и византијске уметности, професор Андре Грабар објавио је још једну своју студију. Он у овој књизи истражује вредност уметности да распростира два света, античког и средњовековног, а не цивилизацију виђену кроз уметничка дела III и IV века н. е. Па и поред тога циљ његове књиге није био да наброја или опише све помените ове епохе, већ да истражи ове естетске највишине, по којима ће читалац разумети домет једне културе и схватити зашто је та кретања, нена слина или скулптура са подручја хришћанског Медитерана уметничко дело. Аутор не посматра изабрана уметничка дела изоловано и независно од средине у којој су створена, већ налази начин да схвати и објасни разлоге због којих су настала, историчке околности у којима су изникла и све оно што је та дела окружило и дало им смисла. Сем тога, ова књига А. Грабара открива читаву пореку хришћанске уметности и доводи га до сазиња да уметност хришћанска није ни у својим ранијим манифестацијама била ни „примитивна“ ни млада. Изазивајући се из античког уметничког света, дела хришћанска настављају да живе као две старе културе. Оригиналноста ове нове гране античке уметности, која ће прокинути промет паганске античке цивилизације, показује се тек касније у посебном ширењу тематског програма и све јачој спиритуалности. У самом почетку, аутор примећује, да се, ни по формама ни по функцији, дела хришћанска пишу разликовањем од сличних дела савременика-пагана. Захваљујући околностима под којима је стварана хришћанска уметност, античке традиције су сачувале и живеле су и касније, већина у уметности коју је неговала Византија, а искривале су повремено, јаче или слабије, и до данашњих дана у уметности Медитерана.

Изабран сасисао за синтезу, неопходна ерудисија и сигуран метод одређивања суштине уметничког стварања овог доба, омогућили су аеома плодном аутору да напише и овануу књигу.

У првој глави под насловом Опште особине (стр. 3—58) А. Грабар одређује хронологију и географски обим стварања периода, социјалну структуру уметности овог доба, њене формалне особине и естетске принципе. Изазива два периода у највишој фази развоја: период персекуције, нада је хришћанска уметност била пренетица на иницијатива појединаца или групе једномисленица у паганском римском царству, и период који настаје после одличавања хришћанске религије (313), нада кар Константин и његови наследници постају моћни научници и мислери. Заимљива су запажања аутора о огромној материјалној помоћи коју су за изградњу катедрала и дворова пружали и списноги овог доба, а ни нике свештештво није било испуљчено из реда мислери.

Респирвајући у односу паганске и хришћанске уметности аутор истаује да су се и илустрација хришћанске мисли и идеје појавиле оне теме које су већ имале готову решења у претходној античкој иконографији. Слава Христа и светлоте, церемоније у вези са царским кулом примењене на небеског цара, и затим царизам, спровише теме које треба да објасне извесне религиозне принципе кроз библијске приче, чије основни фонд тема већ је коришћен иона уметност. Тек наслије, у проме Гослосија и његови наследници, хришћанска иконографија се

обогатила новим решењима оригиналних синних тема. Међутим, усајајући форме античке архитектуре и иконографије, хришћанска уметност је од самог почетка примала различите традиције локалних етлеса; ово запажање професора А. Грабара објашњава еклектичност неке уметности хришћанска и говори изразито проли једнакостеог, дитирањог програма или једне истраживање. Једна нарчуена за хришћанске естетске особине естетских вредности, укуе, технику дела већ произведених у истом граду за научиоке пагане. Представљају нове теме, ни научницима ни изаовима хришћанска није изгледало да и стил и форма могу допринети изразу нових хришћанских идеја. Постепено, презеом, принципи се мењају; замишљају се простор, реалност, природно осећање, физичке особине ствари, напушта се имитирање природе и потенцира трансценденталност. Али не треба заборавити, напомиње аутор, да су постојала и веома слична искуства оријенталних и провинцијских радница римског царства, које су уметност Азије приближилие Риму. У стварању свог истраживачког језика хришћански уметници су се могли користити и самим искуством.

Наступи хришћанских мистича првих векова, који се уопште нису обирали на уметност, пагански теоретичари, а посебно Платин, наговестили су принципе нове естетике и предвидели њен даљи развој. Аутор истиче значај Платина који се схватио да су разне спиритуалистичке, мистичне религије, уопштене у касном римском друштву, биле у стању да прихвате и развију у уметности спиритуализам свог времена. Захваљујући Платоновим савољаштвима, једна је замишљена естетска, естетска, напушта се имитирање природе и потенцира трансценденталност. Али не треба заборавити, напомиње аутор, да су постојала и веома слична искуства оријенталних и провинцијских радница римског царства, које су уметност Азије приближилие Риму. У стварању свог истраживачког језика хришћански уметници су се могли користити и самим искуством.

Наступи хришћанских мистича првих векова, који се уопште нису обирали на уметност, пагански теоретичари, а посебно Платин, наговестили су принципе нове естетике и предвидели њен даљи развој. Аутор истиче значај Платина који се схватио да су разне спиритуалистичке, мистичне религије, уопштене у касном римском друштву, биле у стању да прихвате и развију у уметности спиритуализам свог времена. Захваљујући Платоновим савољаштвима, једна је замишљена естетска, естетска, напушта се имитирање природе и потенцира трансценденталност. Али не треба заборавити, напомиње аутор, да су постојала и веома слична искуства оријенталних и провинцијских радница римског царства, које су уметност Азије приближилие Риму. У стварању свог истраживачког језика хришћански уметници су се могли користити и самим искуством.

Тематика саркофага у III веку показује низ мотива који се јављају и код пагане и код хришћане: булгољне сцене, мотиви везани за потреби нуте (сцене колонијах илбо, сцене на путу трета умрлог), филозофи, морска чудовишта која евоцирају пуг у бесконичност. Али без обзира на тематну и религиозну припадност нарчуљана, заклаујује аутор, скулптори саркофага као и сликари фресана, подређују силе признатије естетским захтевима свог времена.

У другој глави под насловом: Хришћанска уметност IV века (стр. 145—278) аутор истражује о последицама изауког прихватања хришћанства и констатује да, сем паганских храмова, сви дотадшњи типови царске религије истраде настављају да живе (Константинов триумфални лукс, Максидијана базилика, наслепар из 354, Диоклетијанова палата у Силити и Галерова палата у Солуни, ове као маузолеје), парске виле са иновација, као оне у Тизе, Антиохији, сириске и египатске републике (Пројекте и др.). Па ипак, гроба уметност најдуже одржава традицију. Аутор констатује у којој мери античка паганска уметност остаје сважна још током IV в. и манифестује се у веома разновидном доменах упркос аванцијој победи хришћанства.

Не дуплирајући се у анализу послоједних теорија о пореклу хришћанске иконографије, аутор истаује да изауког ове традиције на сале, студије или паганске иконографије још увек задржавају античку узаује и да сличност првих хришћанских базилика и слика сингагоа. У погледу архитектуре и сликарства IV века аутор узаује на јаке локалне стилске варијанте, иако све оне гране иичу на класичне римске уметности. Посебан значај приладе показује маузолеја у с. Константе у Риму и Сентеелес код Тарагона, фресана римских и папуљских хришћанских катедрала

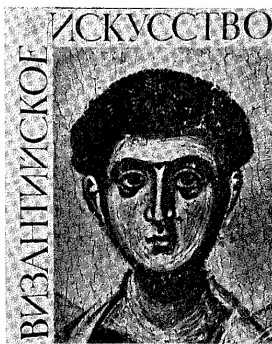
(Domitila, Coemeterius manus, SS. Pietro e Marcellino и др.), и паганских катакомби овог времена (гробница породице Aurelii, гробница на Via Latina). И док на очувању сликарских остварења овог дела аутор ретко запама оне формалне елементе који ће бити развијени у читав систем хришћанске византијске естетике, констатује их чешће на саркофазима, где су тоном IV века изражитија нацупљана јављенија приприта ном-пононања: губи се осећај за простор, ремеће се односи и димензије фигура у предмету у предљем и задљем плану, али смена не губи равнотежу ни хармоничност.

Хришћанско уметност се појавила неколико векова после хришћанских теоретичара и развила се тек много касније у Византији и на Западу. У завључној глави А. Грабар улази у ову

чињеницу и подсећа да је хришћанска уметност у својим почецима веома естетичног стила и поред јединствене основне теме коју је пронајачила. Већ у самим почецима осећала су се три различита подручја која ће током средњег века бити потпуно граничена: уметност Леванта и Трансоксијана, уметност Грчке и уметност Латина.

Књига је опремљена још и многим нрисним изводима дела Евсевија из Цезареје, Марка Јанона, Климентина Александрина, путнице Етерије и других савременаца овог дрволошког таблањом најважнијих догађаја, индесом и библиографијом најважнијих радова из ове области.

Гордана Баби



А. Б. Банк:

„Византијско искусство в собраниях Советского Союза“

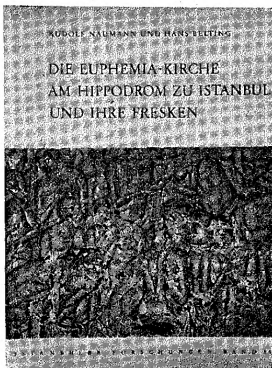
Изд. Советский художник, Ленинград — Москва 1966, 390 страна текста и репродукција у црно-белом и колору.

После књиге о византијској уметности у збирци Државног Ермитажа (Ленинград 1960), А. Банк издаје ову књигу, којом, и по документалности и по техничкој опремљености, надмаша ранију. Преко 300 предмета из разних музеја СССР, издатих између IV и XV века, ту је каталогском обрадом, историјско-уметнички репено и поуздано датовано, а фотографски добро

репродуковано углавном на читавој страници великог формата. У питању су углавном дела приватне уметности и инонет сребрне посуде, камење, вез, златни накит, печати, дубо, шлемови, релефи у камени, нарами, стакло, емале, словна инаме у коску, мозаику и темпери. То огромно благо, које на различите начине дошло у СССР (ископавања на Криму, Русији поклопи и кулоније још у средњем веку, колекција путни и по Истоку итд.), углавном одлично колекција предмет је дуготочишња изучавања А. Банк, научног сарад лењинградског Ермитажа и истинитог познаваоца византијске уметности. У уводном делу текста А. Банк објашњава долазак ових предмета у совјетске музеје и истиче најважнија изучавања, записујући своје усудно налажење кротног ос развита византијске примене уметности. У објашњењу репродукције, која долазе на крају књиге, она, устави, научни инвентар тих предмета, снабвљених га уводним би графичком и коментарима. Цео текст и легенде за репродукције уредно на руском и енглеском језику, а техничка опрема је да се може поредити са најновим издањима европских и вачких књига. Све ће то допринети да њиха стекне своје чит и ван СССР и да се византијско благо совјетских музеја вредности ових предмета свакога најбогатнија на свету, још и истражује и упознаје.

Из књиге је востановљено византијско сликарство у рукописима, који се у великом броју чувају по музејима и библиотекама СССР, као и зидно сликарство и мозаици по градинама средњег века, који су једним делом рад византијских сликара. Писац и сам види колико би сликарска дела — минијатуре, фреске и мозаици — употпунили слику о вредности и тиме уметности у СССР, али је своју књигу намерно отворио углавном на приватну уметност. Мислила од ње треба очекивати наставак овог рада — дело о византијским минијатурама, илама и мозаицима у СССР.

Војислав Ј. Ђурић



Rudolf Naumann und Hans Belting:

„Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken“

Gebr. Mann, Berlin 1966, 20-27 cm., 200 стр. текста, 48 слика и цртежа у тексту, 49 таблица у црно-белом, 1 архитектонски план.

после завршених ископавања, публиковао. Смрт га је спрела да приступи потпуној обради овог значајног списанија и тиме престане. Због тога су двојица немачких професора Р. Науман, Шајндерер, сарадници, и мали камбурички византијски и историјски уметности Х. Белтинг, предузели да се додате недовољених део посла. Највећи део књиге написао Х. Белтинг, док је Р. Науман обрадио само она кратка поглавља из архитектуре, чија је тематика повезана с познавањем о налазишта.

Чрња св. Евфимије, вазан споменик византијске уметности, како својом архитектонском, тако и својим сликарским, била је смислена, током VI века, у средњем веку, током Антикхосе палате, који је адаптиран за Историјски храм је био, током читавог средњег века, повезан с манастиром у Халеконду, одакле су мошти свете биле пренете у Цариград. Археолозица је успело да реконструише адаптације палате за цркву, да пронађу латинског намештаја: осеље, алтар, иконица, чији се облици потпуно востановили на основу пронађених делова. Најважнији комад скулптуре је део мермерне релефне иконе Евфимије, патронне храма, из XII века, која спада у ретке таквијих дела цариградске властине. Покљони и стрпљивом омотуни је Белтину да ове фрагменте тачно датује, поредак их њихову функцију и у целини смести у унутрашњост храма.

Свакако да је најважнијим делом књиге посвећен зидно сликарству. Белтинг је ту успео да одвоји три хролошка и различита слоја фреска, које имају већи значај за византијско сликарство. Најстарија је фреска или једина била у коридору на југозападном крају храма. На којој је стављени Христос на престолу и св. Евфимија која му приноси миро. Изавршено тачно повезана са делима у Диокитијевом сабору у Владимиру и у Богородичиној цркви у Студеници, је сигурно датована у време око 1200 године.

Најважнији и најистинитији сачувани цркви од 14. века у пиши на западној страни храма, посвећен је св. Евфимији.

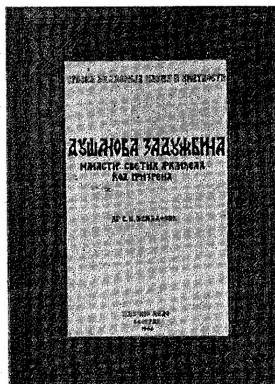
Књига се појавила као 25. свесна „Истанбулских истраживања“ Немачког археолошког друштва у Цариграду, јер је управо тај институт вршио ископавања, завршена 1942. године, на цркви св. Евфимије (Ефимије) на цариградском хиподрому. Археолошки радници извођени су под руководством Алфонса Марије Шнајдера (Schneider), који је своје налазишта у више наврата,

уметност, nastavnici koji je obrazovao citave generacije mladih ljudi sposobnih da nastave njegovo delo — dobio je za onu svoju knjigu i visoko priznanje: Oktobarsku nagradu Beograda u 1966. godini.

Knjiga profesora Radoljica spada među one koje su neophodne naučnici i potrebne kulturi. Proći će dugo niz godina i biće uloženi obiman rad da se ova knjiga jedina iznađe. To, naravno, ne znači da će se svi stavovi autora podjednako dugo odričati u nauči. Na budućoj naučnoj kritici, koja će svakako propraćati izdavanje ovog značajnog dela, ostaje da raspravi

neka mešer uverenja datovana spomenika ili posebna objašnjenja izvesnih monografisanih pojedinih, kao što će se, verovatno, pojaviti i raspravu oko stilskih obeležja i nekih spomenika ili umetničkih pojava u izvesnim etapama razvoja starog srpskog slikarstva. Podizma ih, prirodno, i sama mnogo doprinela dašlem upoznavanju istorije starog srpskog slikarstva, ali nastupe profesora Radoljica ostaje zavsek pionirski i visoko poštovan.

Bojislav J. Burić



Dr S. M. Nenadović:

„Dušanovska zadužbina manastir sv. Arhanđela kod Pripreza“

Izdane Srpske akademije nauka i umetnosti (Spomenik SKVI). Odsele društvenih nauka. Nova serija 18, Beograd 1967.

Sadržaj knjige: Uvod; Istorijski podaci o zdanju manastira (Polozaj manastira, gradski zidovi, manastirske zgrade i Vinograd; Rekonstrukcija crkve sv. Arhanđela: Osnovna arhitektonska konceptija, Mesto i rekonstrukcija otvora, Rekonstrukcija trobojne kupa Dušana, Rekonstrukcija poda, Rekonstrukcija ikonostasa, Rekonstrukcija krstionice, Temelji crkve i odnos Dušanovske zadužbine prema starijoj grafičarici; Skulpturalna dekoracija crkve sv. Arhanđela; Rekonstrukcija crkve sv. Nikole: Poreklo i uticaji; Trpezarija; Rekonstrukcija i arhitektura; Objašnjenja stručnih izraza; Rezime (na francuskom); Registar; Dokumentacija o fragmentima plastike i arhitekture.

Knjiga je nitačana u 800 primeraka, veličine 24 × 33 cm, za 120 strana teksta i 100 listova priloga u kumstovku. U tekstu se nalaze brojni crteži i fotografski snimci, kao i pet priloga u boji.

Ovom publikacijom, zneta izvanrednog kvaliteta napisana sa mnogo konzervatorskog znanja i procenjenosti, manastir sv. Arhanđela prikazan je u punoj svojoj lepoti i značaju.

Kada je 1927 godine dr. Radoslav Grujić počeo sa otkopavanjem Dušanovske zadužbine sv. Arhanđela u Vinogradu kod Pripreza, nije se mogao oslanjati da he pronašeni ostaci crkve i otokovani fragmenti od mramora moći da daju takve podatke da bi se na osnovu njih mogla izraditi rekonstrukcija celokupnog manastirskog kompleksa. Ali, zahvaljujući novim iskopavanjima koje je preduzeo Oblasni zavod za zaštitu spomenika kulture u Pripritu, pod rukovodstvom arhitekta dr. Slobodana Nenadovića, ranija istraživanja upotrebena su novim rezultatima. Na taj način je ovaj deo manastirskog kompleksa našeg srednjeg veka potpuno otkriven i omogućeno je

njegovo proučavanje. Za to, svakako, u prvom redu prišao nastupa dr. Slobodan Nenadović i njegovim saradnicima. Svojim prilozima i studijskim radom, da tekstu i poređenjem sa drugim spomenicima istoga doba, kao i pisanim izvorima, a najviše svojim dugogodišnjim naučnim stečenim na ranije izvedenim radovima (Studienica, Bogorodica, Ljevljica, Gradac), Nenadović je uspeo da na osnovu Grujićevih i svojih pronađenih dokumenata, sagleda iko manastirski kompleks, i napraviti pravi projekat za restauraciju i sam crkve sv. Arhanđela, iko i male crkve sv. Nikole, zatim trpezarije kao i svih drugih zgrada koje su se nalazile u manastiru. Porečito je vredno napomenuti što je konzervator Nenadović uspeo da rekonstruiše i čuveni pod od mozaike („Priprezenske crkve ptoe“) i grobnicu kupa Dušana, i da to sve priklone na arhitektonski i konzervatorski savršeni način, izvanredno dokumentovano i crtežima, na osnovu kojih ne bi bilo ni najmanje teškoće da se spomenik restaurira i dovede u stanje u kakvom je bio u doba kada ga je osnivač podigao. Taj rad i taj projekat je od tolikog značaja i važnosti za našu konzervatorsku službu, da se može ubroniti u slične poduhvate i projekte izvršene u drugim zemljama, bez iznimke od naše samo spomeničarstva, i po stručnosti, i po vrednosti. Jedna takva rekonstrukcija završena se u kod nas, ta koje na osnovu projekta Slobodana Nenadovića i pod njegovim rukovodstvom: manastir Gradac, zadužbina Jelene Aličije. Ovim prilikom, prvo mesto u našoj konzervatorskoj nauči i stručni. Ono što restauracijom crkve manastira Grana to iznauze praktično, studijom o priprezenskim arhitekturalnim teorijama. Ta studija predstavlja doprinos ne samo konzervatorskoj stručni, nego i istoriji našeg srednjovekovnog graditeljstva.

I pored svih pohvala autoru i ovom njegovom radu, moglo bi se staviti i neke primedbe. One su, ipak, suptilne, i manje kritične. Da počnemo sa ulazom u sam manastir: čini se da se na ulazu, iako, nalazio most sa delom koji se pešak spušta u slučaju potrebe, jer su onako slabi i tanoci, obimni stoloni zidovi, to svakako zavetali. Iako hrastov vrata, da makar bila i obložena gvozdenim pločicama (na što se joni i dalje vide na beogradskoj i okružnoj tvrđavi), nisu dovoljna garancija za sigurni otpor netrpeljivosti, kao što bi bila vrata tipa „port-levis“. Na samoj crkvi svakako je najteži problem bio pitanje izlaza pripreza, to jest koje je ona bila visine i kako je bila zasleđena. Rešenje koje je izmisljen dato, malo je skromno, kao savršeno u odnosu na prvu crkvu, ma da se čini da je jedino moguće. Onako rekonstruisana pripreza dosta podseća na crkvene zidove, ali je pripreza i ne tako visoka, na ne zaključa glavnu fasadu crkve. Ueto da li je takav tres imao onako skroman ulaz, u odnosu na bogate „portes-fenêtres“ sa strane. Zatim, iako je bio prilaz crkvi u odnosu na pronašeni niska iko kupa, prisiljen uz obilne zidove, koji pretpostavlja ležanje na crkvi. Kako je to pešake bilo i kako je uopšte bila rešen ta veza, verovatno he pokazati dala iskopavanja, koja još nisu završena. A da he definisati prezentaciju predstavljati problem, u to ne sumnjamo.

Najzad, trebalo bi svakako, bar u glavnim potezima, poneti iko kompleks sa gradom Vinogradom, na vrhu brežuljaka manastira, a po mogućnosti taj grad konzervirati i delimično restaurirati, iako bi sa istim manastirskim kompleksom činilo ujednačenu i zaokruženu celinu.

arh. Ivan M. Zdranković

Z o g r a p h e

Revue d'art médiévale

No 2, 1967

Editeur :

Galerie des fresques

Belgrade, Cara Uroša 20

Sommaire :

3 — *La rédaction* : La peinture ancienne yougoslave à l'Exposition internationale de Montréal

4 — *Petar Miljković-Pepok* : Une particularité réaliste sur les fresques de Nerezi et de Studenica

Sur un détail inhabituel dans la peinture byzantine : l'exécution de détails sur la figure du Christ de la Déposition de la Croix, de Nerezi (1164) et du Crucifiement dans l'Eglise de la Vierge à Studenica (1209).

6 — *Dorde Trifunović* : Le verbe *robotati* dans l'inscription de Studenica de 1209

Dans l'inscription sous la coupole dans l'église de la Vierge à Studenica, on mentionne à côté du nom de Sava le Pêcheur (Saint Sava), le participe *robotati* du verbe *robotati* (travailler). L'auteur expose l'opinion selon laquelle dans ce cas, le verbe *robotati* signifie un travail spirituel, la prière, et qu'il n'a pas le sens de travail dans sa signification ordinaire.

8 — *Dušan Tasić* : Fresques du XIII^e siècle dans la chapelle du clocher de Studenica

Ces fresques, jusqu'ici insuffisamment remarquées, sont situées par l'auteur dans les années trente du XIII^e siècle : il les compare aux fresques de la tour de Žiža et à celles de la chapelle sud de Pexonarthex de Studenica.

11 — *Mirjana Tatić-Durić* : L'icone des apôtres Pierre et Paul au Vatican

Dans le trésor de l'église Saint Pierre de Rome, se trouve aussi une vieille icone serbe qui représente les apôtres Pierre et Paul. Sur l'icone sont peintes les figures des donateurs : le roi Dragutin, le roi Milutin et leur mère, la reine-religieuse Hélène. L'auteur donne un aperçu du grand intérêt jusqu'ici par les historiens pour cette icone, puis elle donne des parallèles, l'iconographie, et analyse le style de l'icone. Elle situe l'icone dans les dernières années du XIII^e siècle.

17 — *Gordana Babić* : La figure du prince Uroš dans l'Eglise Blanche de Karan

Dans l'Eglise Blanche du village de Karan en Serbie occidentale, on a récemment remarqué la figure du prince Uroš, peinte à côté de son père, le roi Dušan. Etant donné qu'Uroš est né en 1337, on situe l'exécution des fresques dans cette église après cette année, le plus vraisemblablement en 1341—2 (jusqu'ici, à cause de l'absence de la figure d'Uroš, on estimait que l'église fut peinte de 1332—1337). L'auteur évoque aussi le problème du prince héritier dans l'ancien Etat serbe.

20 — *Milan Ivanović* : L'inscription du jeune roi Marko dans l'église de Sainte Nedelja à Prizren

On a découvert par hasard à Prizren l'architrave du portail de l'ancienne église de la Vierge immaculée (ou Sainte Nedelja). L'inscription fournit des données précises sur le donateur de l'église, le jeune roi Marko* (Kraljević Marko, fils du roi Vukašin) et sur l'année de la construction, 1370/71.

22 — *Vojislav Đurić* : Le peintre Radoslav et les fresques de Kalenić

Après la description des miniatures dans l'évangile serbe insuffisamment connu du moine Visarion, provenant de 1429, qui est conservé à la Bibliothèque publique de Leningrad, l'auteur cite nombre de correspondances entre elles et les fresques du monastère Kalenić et il conclut que les deux œuvres sont du même peintre. C'est Radoslav qui a signé sur la miniature de l'évangile Jean. C'était un des meilleurs peintres de la première moitié du XV^e siècle. Ses œuvres représentent une collection spéciale, apparentée à la création du miniaturiste Théodore du milieu du XV^e siècle, du manuscrit No. 400 du monastère Chilandari, écrit à la cour des despotes serbes à Smederevo. C'est un art aux harmonies lyriques, claires et tendres de la couleur, aux transitions douces du clair à l'obscur, un art particulier à son époque.

30 — *Svetozar Radojić* : Crvac

Sur la couleur rouge d'origine animale, destinée à la teinture des tissus. Cette couleur était produite en grande quantité en Bosnie au XV^e siècle et elle était exportée vers les pays voisins.

32 — *Sreten Petković* : Les peintures murales à Ostrog de 1666/67 — œuvre inconnue de peintre Radul

Dans la petite église de la Sainte Croix, au monastère Ostrog au Monténégro, se trouvent des fresques sur lesquelles on n'a pas encore écrit. Les fresques ont été peintes en 1666/67. Sur la base de la comparaison aux fresques de l'église du village de Crkolez (près de Kosovska Mitrovica) et de l'église Saint Nicolas à la Patriarchie de Peć, l'auteur attribue ces fresques au fameux zoographe Radul.

39 — *Milorad Panić-Surep* : Les planches des anciennes gravures sur bois.

La liste des anciennes gravures serbes (XVI^e—XIX^e s.) dont les planches en bois originales se sont conservées jusqu'ici.

50 — *Svetislav Mandić* : Une fresque de Stari Ras

Il y a dix ans que l'on a découvert les ruines de la petite église de Stari Ras, non loin de Novi Pazar, en Serbie, avec des fragments de fresques dans l'abside de l'autel. L'iconographie de la fresque : la croix à la place de l'agneau indique la seconde moitié du XIII^e siècle. Des compositions semblables se trouvent en Macédoine, dans l'église du village de Veluški (vers 1130) et à Nerezi (1164).

50 — *Arch. Slobodan Novaković* : L'auréole de la Vierge sur le portail occidental de Studenica

L'auréole sur le relief de la Vierge dans le tympan de l'église de la Vierge à Studenica (fin du XII^e siècle) n'a pas été faite ensemble avec la figure de la Vierge, d'un seul bloc de marbre, mais elle a été taillée dans une pièce à part de marbre, et elle est mobile.

51 — *Mirjana Šakota* : Où se trouvait l'église disparue de l'Annonciation à Studenica

Sur la petite église disparue au monastère de Studenica, mentionnée dans l'inscription sur un livre manuscrit en 1622 :

54 — *Notices*, 55 — *Livres*

